央视大片《故宫》
《台北故宫》姊妹篇
中央电视台
纪录频道2011年热播大片

周兵　徐欢　主编

当卢浮宫遇见紫禁城





中央编译出版社
Central Compilation & Translation Press

VISIT...

LANZAROTE Caliente.com

目录

序一
序二
遇见——当卢浮宫遇见紫禁城
逐荡两河——巴别塔的神话是否实存？
永恒天沙——和“坐着的书记官”一起寻访古埃及
典雅千古——希腊女神为何被奉在最高处？
铁血长风——权力与梦想中的古罗马艺术
神圣无上——中世纪圣母像和大唐观音的气质
完美人生——蒙娜丽莎密码
激越内心——伦勃朗和八大山人如何安顿自身？
东西对望——洛可可画风里的东西对望和想象
再造往昔——古典主义：从传统中再造辉煌
生于浪漫——浪漫主义：人性的光辉
人间关切——徐悲鸿在中西相遇中的抉择

序一

故宫博物院院长 单霁翔

当卢浮宫遇见紫禁城，会碰撞出一种什么样的思想和观点？这一部深入探索东西方文化艺术的纪录片，在中央电视台的播映，给我们提供了一种更为全新的角度，让我们分别走进两座博物馆，体会他们不同的精神和气质。以当代的艺术眼光，中国人的视角来梳理出某种文化的思考，这在当下具有一定的文化创新价值。尤其当下东方和西方需要更多的包容和理解。从文物看文化，从艺术创造思考文明的发生，两座博物馆都呈现着世界级博物馆所具有的独特魅力。他们在欧洲和亚洲都具有不可替代的唯一性。本片的导演们走进两座博物馆，带给观众全新的视觉体验，从相遇中走进两河流域，走进古埃及文明，走进古希腊、古罗马文明。在文艺复兴的意大利，寻找与中国艺术家的对话以及对后世的艺术影响力。故宫博物院是中国最具文化和艺术价值的博物院，《当卢浮宫遇见紫禁城》给故宫博物院的国际合作以及进行世界文化交流的实践提供了很好的路径和启示，希望在未来我们能更多的提供给中国人民乃至世界人民精神文化食粮，也期待着两座博物馆在未来的文化交流中提供给大家更多的创意和服务于大众的精神产品。

2012年6月

序二

现代卢浮宫缔造之父、法国前文化部长 雅克·朗

2008年，卢浮宫的藏品随着《卢浮宫·拿破仑一世》展在北京展出，获得了巨大成功。这一辉煌将得到延续，因为就在2011年秋，卢浮宫将举办故宫展，通过两百余件珍贵藏品，让我们发现明清宫廷生活的丰富内容。这一回，是东方来到了西方。这是一种不断增强力度的回旋，不断得到丰富的能量积累，再一次体现了这两个在世界上举足轻重的文化机构在2005年签署的协议是多么的卓有成效，而且这一协议在2010年由两国元首——胡锦涛主席和萨科齐总统——亲自签署，得到了续签。

从某种程度上来讲，法国国王的寓所和中国古老的帝王居所的命运不可能不相遇：它们都成了世界上参观人数最多的博物馆之一，收藏了数以万计的珍品，既是艺术杰作，又是历史的珍贵见证。同时，它们都面临与新时代的适应，面临变化，面临创新。

卢浮宫的变化有目共睹。华裔建筑师贝聿铭为它加上了一个金属与玻璃的金字塔。而今，它开始设立分馆：在法国北部的煤矿城市朗斯，在阿拉伯世界的阿布达比。同时，卢浮宫在世界各地加强合作，不仅在欧洲和近东，也在亚洲和美洲。这完全符合密特朗总统最初的雄心壮志，而他当时委托我来具体实现这一雄心壮志。

紫禁城也早就开始了宏伟的修复工程，为它找回1912年时的面貌。同时，它也具有全新的视野。仅我所知，就举办过普契尼的《图兰朵》、雅尼的音乐会，等等。

“我们要学会面对一个流动、变化的世界。”早在上世纪中期，法国哲学家加斯东·贝尔热就这样写道。他还说：我们的社会变化越来越快，“适应”这一概念必须得到普及。

世界在变。故宫与卢浮宫一方面严格遵从它们各自的历史，尊重自己所在国的过去，保护自己国家的文化身份，同时，它们自身也在变。我们对此感到欣慰，并表示敬意。

2011年5月

遇见——当卢浮宫遇见紫禁城

本集导引：

◇ 伊莎贝拉 卢浮宫雕塑馆研究员

◇ P. T. GUARDIOLA卢浮宫铜板雕刻收藏馆馆藏研究主任



欧洲的“博物馆之夜”，一年只有一次。在这一天，卢浮宫和欧洲41个国家的两千多座博物馆都会免费开放，直至凌晨。

在深夜的呼吸里感受这些作品，这对于每一个热爱艺术的人，都是一次难得的机会。

午夜12点，卢浮宫里的“博物馆之夜”已接近尾声，9000公里之外，北京早晨6点，两个小时后，这里又将迎来新一天的客人。

2008年3月20日这天，卢浮宫第一次把文物搬到了古老的北京紫禁城，将要在午门为人们呈现拿破仑时代的艺术精华。

这次展览跨越了千山万水，让两座宫殿相接；东方和西方，借艺术相互对望。卢浮宫和紫禁城，由此相遇……

伊莎贝拉（Isabelle Leroy-Jay LEMAISTRE），卢浮宫雕塑馆首席研究员、《卢浮宫·拿破仑一世》展的策展人。每天九点，她都会准时来到卢浮宫，穿过藏满雕塑的皮热中庭和玛丽中庭，走进封存着艺术和历史的大门……

帝王的皇宫成为人民的博物院，在这一点上，卢浮宫和紫禁城有着相同的际遇……

“断头台竖立在稍后一点儿，离这堆废墟几步远的地方。一个圆柱形的篮子用皮盖上，放在国王头颅要落下的地方，以便接住它。”法国文豪维克多·雨果在他的《见闻录》中描述了法国大革命中处死国王路易十六前的情景。

1793年1月21日上午十点，在狂热的呼喊中，国王路易十六被革命者押上了断头台，也许他还想回望一眼他的家——卢浮宫，但是这座他亲自参与设计的断头台非常高效，没有给他这样的机会。

这样的没落命运也降临在中国末代皇帝溥仪的身上，不过与路易十六相比，他还是幸运的。

1924年11月5日下午四点，溥仪被冯玉祥的国民革命军勒令搬出了紫禁城。

1925年10月10日，紫禁城神武门挂上了“故宫博物院”的牌匾，中国最大的古代文化博物馆在这一天成立了。开放第一天，尽管票价要花半个大洋，但整个北平城依然万人空巷，来此观赏的有两万五千多人。

曾经森严的皇家禁地，从这时起，开始走进了携家带口的平民百姓，皇帝的家和家里的一切，成为可以观赏的古物，私藏于深宫高墙里的一件件国宝，终于迎来了万千期待的目光。

故宫博物院成立之初，大量汲取西方博物馆的建馆体制，而同样从皇宫变成博物馆的卢浮宫，也是故宫效仿的对象之一 。

1793年8月10日，刚刚建立一年的法兰西共和国宣布卢浮宫成为中央艺术博物馆，正式对公众开放。连接卢浮宫与杜伊勒丽宫的大画廊，也第一次迎来了法国的普通公民。面对着曾经只有国王和贵族才能面对

的艺术收藏，他们惊讶，他们兴奋，他们流连忘返。



1925年10月10日，故宫博物院开馆



中央艺术博物馆开放日

从中世纪法王菲利普二世为战争建立起的城堡，到后世600年27位国王累积建立起来的皇宫——卢浮宫，在这一刻，终于变成了世界上第一所现代博物馆。这是人类历史上一次重大的文化事件，博物馆的时代由此开始。



拿破仑胸像

“艺术品应当滋润人的心灵，培养艺术家，它必须为国家所有，不属于任何享有特权的人。”1793年，法国内政部长罗兰在卢浮宫发出了这样的宣言。

这种彻底的自由、平等的博物馆理念，在当时的欧洲领先。然而共和的车轮由于一个人的出现发生了不同寻常的运转，他就是——拿破仑·波拿巴……他将卢浮宫带到了一个全新的历程。

伊莎贝拉介绍说：“当时制作了一尊拿破仑胸像，原本要放在博物馆入口处的上方……就在拿破仑庭院里，博物馆原本被命名为——拿破仑

博物馆。”

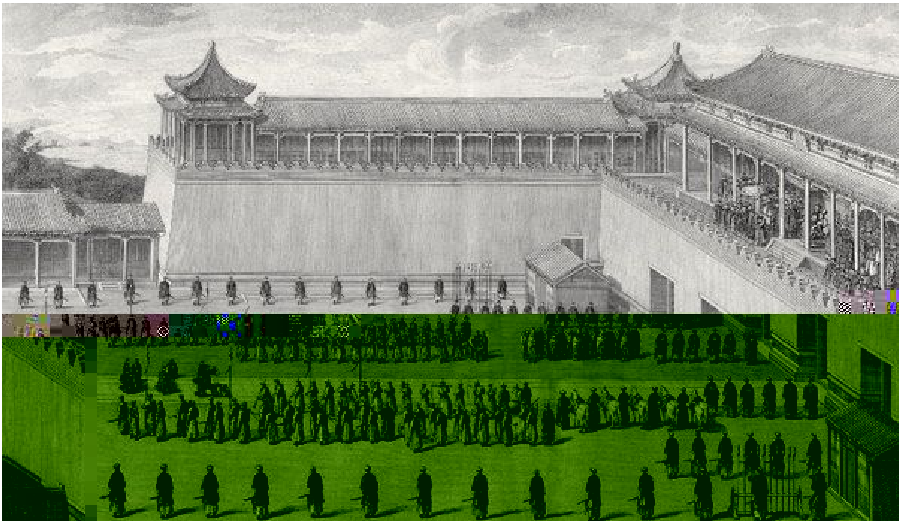
1799年拿破仑当选法兰西共和国第一执政，这位共和国的第一公民入住了法王路易十六的宫殿，过了四年，他把卢浮宫“中央艺术博物馆”的招牌换成了“拿破仑博物馆”。

拿破仑深知自己的江山并不稳固，他的一切威望都源于战场上的辉煌，因此让人民深深铭记自己的战功，是他的重要法宝。



《乾隆大阅图》

在古罗马，只有得胜的将领才有资格从凯旋门下经过，凯旋门是战争和荣耀的纪念。拿破仑崇尚古罗马的英雄精神，这与他的万丈雄心不谋而合。1795年，拿破仑在卢浮宫前的广场为自己修建了小凯旋门。



《紫禁城午门·金川平定》

凯旋门上的浮雕记录着拿破仑与德国和奥地利皇帝战斗时取得的胜利，然而，它们并没有表现激烈的战争场面，而是选择了和平条约签署的时刻。这正是拿破仑高超的宣传技艺的表现，他总是越发动战争，越是宣扬和平。小凯旋门上的浮雕素描，将前往北京紫禁城参加《卢浮宫·拿破仑一世》展。

迎接这次展览的午门，是紫禁城的正门，也是最大的宫门。

午门是礼仪之门，皇帝就在此颁发诏书，举行庆典。战争过后，大军得胜凯旋，还要在午门举行献俘仪式。午门献俘是中国皇帝记录胜利、铭记战功的重要方式，然而有一位皇帝，认为单凭这种方式，不足以记载他的功绩，他把目光放到了更为遥远的地方。

卢浮宫铜板雕刻收藏馆馆藏研究主任Pascal Torres GUARDIOLA介绍说："《乾隆大阅图》是法国18世纪的一幅版画，它依据在中国的欧洲耶稣教会艺术家的素描制作。这些版画是由中国皇帝直接向法国国王路易十五定制的，用以表现他的征战功绩，也就是中国皇帝的征战图。整个素描稿都交给了法国的东印度公司，然后寄到巴黎制版，并附上中国皇帝向法国国王提出的官方订件请求。"



《富春山居图》，黄公望作

这一次约定创造了紫禁城和卢浮宫的初次相遇，而两百多年后的《卢浮宫·拿破仑一世》展让两座宫殿再次连接了起来。

伊莎贝拉常常要经过一条狭长通道前往卢浮宫雕塑部地库，检查艺术品。她指着一个小的蒙娜丽莎，介绍说："它主要是用于安全演习、消防演习，还用于演练画的装挂……"

没有任何一件艺术品，能与蒙娜丽莎的知名度匹敌，她仿佛已经成了卢浮宫的形象代言人。似笑非笑，疑幻疑真；无论从哪个方向看她，她似乎都在注视着你。

拿破仑似乎也很喜欢蒙娜丽莎的眼神，他曾把她挂在卧室里。现在不可能再有任何一个人会有这样的幸运。

伊莎贝拉最近的工作，集中于筹备《卢浮宫·拿破仑一世》展。她正在清点所有要带到北京去的雕塑，这些都是拿破仑时代最为典型的作品。在卢浮宫的历史厅，伊莎贝拉的同事们取下了一块用石膏做的方形庭院三角楣小样，它完成于1813年，已经有两百年的历史，极其容易破碎。它将被送往中国北京，参加《卢浮宫·拿破仑一世》展。

现在处于方形庭院中央的三角楣上的是阿波罗神，在拿破仑垮台前，这个位置曾经是拿破仑的形象，他面向着智慧之神把自己从手持武器的军人，变成了宣扬和平的君主。

这位马背上获得政权的小个子，热爱艺术，更热爱用各种艺术的方式去表现自己。军人、将领、君主甚至是神！他习惯运用各种具体的形象去感召他人，无论是宣传自己，还是奖赏君臣。

乾隆皇帝心中，却是另外一番自诩。

黄公望的《富春山居图》是中国十大传世名画之一，就在这幅作品上，乾隆皇帝留下了70多次题跋。

他一生作诗两万多首，可见他对诗对书画的钟情。

如果说拿破仑希望把自己装扮成一位战神，乾隆却希望被看成一位清雅文人。乾隆同拿破仑一样，有着将自己的印迹长久保留下来的强烈愿望。



取下方形庭院三角楣小样送往北京

他的字迹不仅落在《富春山居图》上，落在了太和殿的匾额上，也留存在了四足笔筒上，留在了大禹治水的玉山上，甚至留在了颐和园的假山石上……尽管乾隆做得略有泛滥，而题字却是一种中国的传统，书法既是艺术，又寄托着精神的心迹。

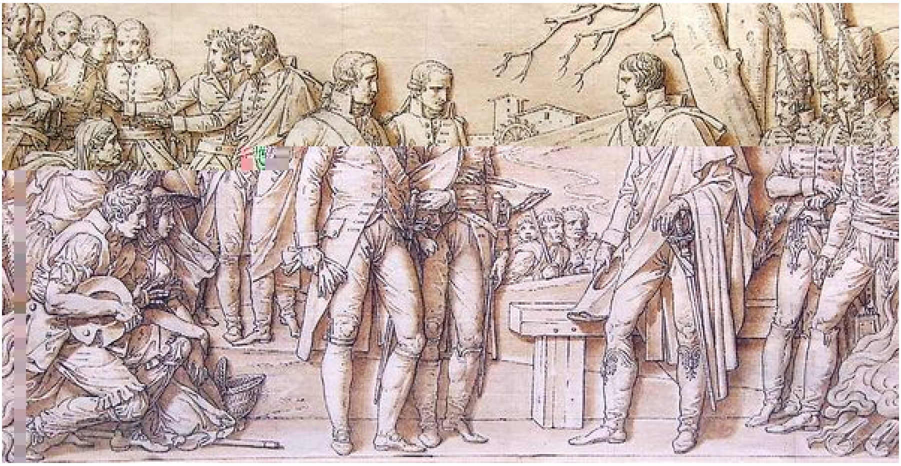
西方人偏爱形象，让人在具体的形象中直接感受，他们留给后代的是一尊尊形象各异的塑像；而东方人偏爱文字，留下一幅幅牌匾，不断提醒自己、警示后人。

今天生活在巴黎的孩子们非常幸运，卢浮宫已经成为他们学习的乐园。“大家用手指量一下比例，这样用手指比着拿破仑的高度量一下画面。”“三倍。”老师给孩子们分析的这幅画是画家雅克·路易·大卫绘制的《拿破仑加冕礼》。

1804年12月2日在巴黎圣母院，拿破仑举行了加冕典礼，成为法兰西第一帝国的皇帝。拿破仑请大卫将这一时刻永久性地记录了下来。



《拿破仑加冕礼》，雅克·路易·大卫作



宣扬和平的拿破仑

这幅巨型绘画，宽6.1米，长9.31米，画中191个人物，大卫为每个人都单独画了素描图。画面本来的构思是在教皇面前拿破仑以大胆的姿势为自己加冕，然而，最终他改变了主意，为了表现权力的取得全靠自己，他让画家画成了他为皇后加冕。

半生消磨在沙场上的拿破仑把自己比做亚历山大大帝，终生向罗马时代靠拢，所以他偏爱古希腊、古罗马题材的作品。当时在绘画领域正兴起以重振古希腊、古罗马精神为理念的新古典主义作品，这些作品构

图严谨，画幅巨大，与拿破仑的口味非常契合。

尽管大量画作不可避免地用为宣传政治，但政治与艺术的结合最终开创出大气磅礴、焕发着英雄主义激情的经典之作。不知道乾隆惯看山水的眼睛，看到这些激流喷涌的作品，会有怎样的感受？

拿破仑用巨型画作把自己描绘成英雄的君主，乾隆皇帝又是用什么抒发自己的抱负和情怀？

《山水楼阁碗》是一件乾隆御制的珐琅彩瓷，上面描绘了亭台楼阁、林间飞燕，留白处还加题诗句。乾隆把诗、书、画、瓷器、珐琅工艺完美地结合起来，将瓷器的制作技艺发挥到了极致。

珐琅彩在康熙晚年研制成功，在雍正时期得以发展，在乾隆时期走向顶峰。乾隆时期的珐琅彩最让人称绝的是把花鸟山水画法的技艺，表现在瓷胎的弧形表面上。乾隆喜欢用精细繁复的工艺，塑造自己对完美境界的追求。无论是集合16种工艺被世人称为瓷母的《各色釉彩大瓶》，还是总重达5千多公斤的《大禹治水玉山》，都在彰显着乾隆心中无所不能的豪情。

作为一国之君，乾隆和拿破仑对艺术的热爱，不像普通人那般单纯，在他们看来，艺术必须承载着帝王的政治意图和理想。

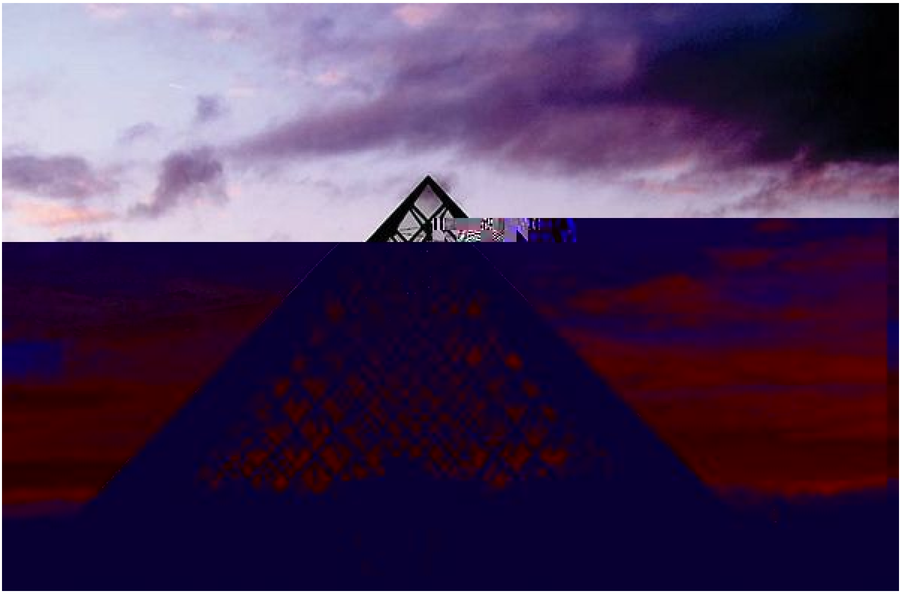
周二，也只有在周二闭馆的时间，卢浮宫的40万件展品，才能享受难得的安静。这里的每一件作品，都是一个故事，都是一个时代。

伴随着战场上的节节胜利，拿破仑将上千吨的艺术品运回卢浮宫，大画廊拥挤不堪，每面墙壁要排列上、中、下三排画作。

尽管如此，像这样大量集中全欧洲的艺术珍品，还附带解说，是史无前例的创举。大量艺术家涌向了卢浮宫。19世纪初，拿破仑博物馆已经成为欧洲不朽的艺术中心。

万里之外的中国，满清皇帝乾隆一副儒家书生模样，出现在《平安春信图》中。他将个人情趣演变成一项巨大执著的收藏事业，并编纂了浩繁的收藏目录。然而乾隆从来没有把收藏艺术品看成是纯粹的业余消遣，而是有着深刻的政治意图。

他在位期间引发了历史空前的国宝大聚集，中国艺术史上最重要的作品，几乎都进入了紫禁城。



卢浮宫

拿破仑靠征服掠夺的战利品，约有5000多件最终随着滑铁卢战败，陆续归还欧洲各国。但是，永远留在卢浮宫的名作也不在少数，卢浮宫现存最大的一幅画——《加纳的婚礼》（保罗·委罗内塞作）便是如此。

拿破仑的战利品被送还欧洲，而乾隆的收藏，也有很多随着国运的动荡，散落到世界各方。今天，在法国巴黎的枫丹白露宫里，人们依然可以看到这些来自中国的瓷瓶、宫灯和佛教壁画，它们大多来自圆明园。

1821年5月5日，拿破仑死于圣赫勒纳岛，一个时代就这样过去了。无论功过是非，卢浮宫因拿破仑而发展是不争的事实。拿破仑死后的160年中，卢浮宫历经变迁。

在1989年以前，对于游客来说，卢浮宫仿佛一座迷宫，入口狭窄、标识不清，224个房间让他们晕头转向。但一个中国人，使这里发生了改变。

美籍华裔建筑师贝聿铭，20世纪最成功的建筑师之一，他有着深厚的中国传统文化背景，始终游戈于传统与现代之间。

1981年，法国政府开始进行“大卢浮宫计划”，改建这座古老的建筑，贝聿明的金字塔方案得到了总统密特朗的支持，却遭到90%的法国人的激烈反对。



美籍华裔建筑师贝聿铭（图左2）

在长达8年的施工过程中，质疑和批评始终伴随着贝聿铭，但是在巨大的压力下，贝聿铭始终坚持着他的设计理念。



伊莎贝拉为展览做准备

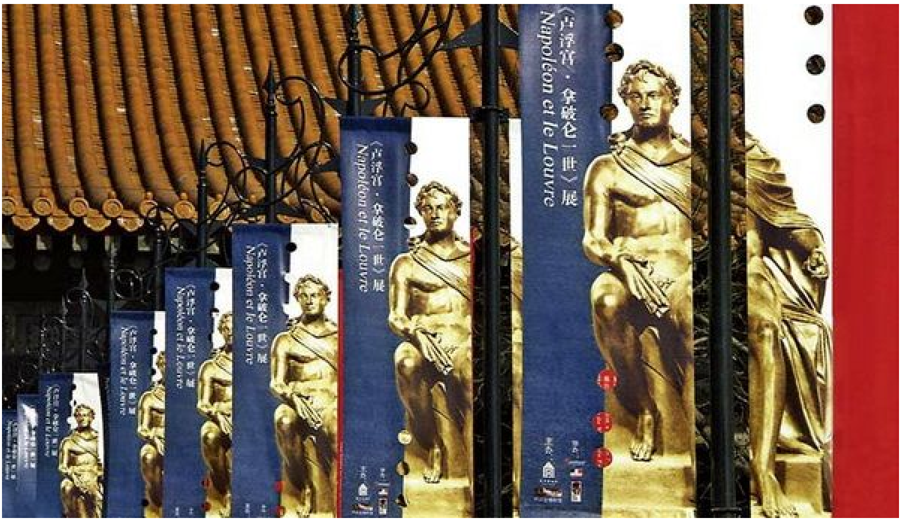
1989年，当由793块玻璃组成的金字塔展示在人们面前的时候，法国人接受了它。改建后的卢浮宫不仅光线明亮，而且增加了一倍的展览空间，真正成为一座现代化的博物馆。2009年卢浮宫又开始了为期3年的改造工程。

新时代的故宫，也在经历着新的整修和规划，午门，已经成为故宫博物院固定的文物展厅。

《卢浮宫·拿破仑一世》展即将开幕，第一次来到北京的伊莎贝拉，在为展览做着最后的准备。人们将通过这些雕塑、绘画、挂毯，去了解一个人和一个宫殿的辉煌。

2008年4月4日，午门展厅，《卢浮宫·拿破仑一世》展开幕。

同一件文物，同一件珍品，不同时代的人给予不同的解释，更何况将它移到万里之外，由另外一种文化中的人去解读。卢浮宫遇见紫禁城，一种辉煌遇见另外一种辉煌，这是一条文明对话的道路，也是重新创造意义的可能。



2008年3月20日，拿破仑时代的艺术精华进驻紫禁城



紫禁城

逐荡两河——巴别塔的神话是否实存？

本集导引：

◇ 中国：徐冰 著名独立艺术家

◇ 法国：Mme Béatrice ANDRE-SALVINI卢浮宫博物馆古代东方艺术馆馆长



“它建在许多层无比巨大的高台上，最上面的高台上建有神庙。螺旋形的阶梯可以绕塔而上，直达塔顶。塔基每边长约90米，塔高大约90米。”

大约2400多年以前，古希腊的希罗多德在他的那部传世之作《历

史》中，详尽地记录了这座诞生在4000年前的人类奇迹。

这就是巴别塔——当时人类世界最壮观的建筑。

它屹立在美索不达米亚平原上。美索不达米亚在希腊语里意为两河之间的土地。这片土地孕育了迄今为止人类最早的城市文明，我们也称它为两河流域。

2008年盛夏，卢浮宫博物馆正在举办一场盛况空前的西亚文明大展。来自全欧洲各大博物馆藏的古代西亚文物首次汇聚于卢浮宫，展示在众多参观者面前。

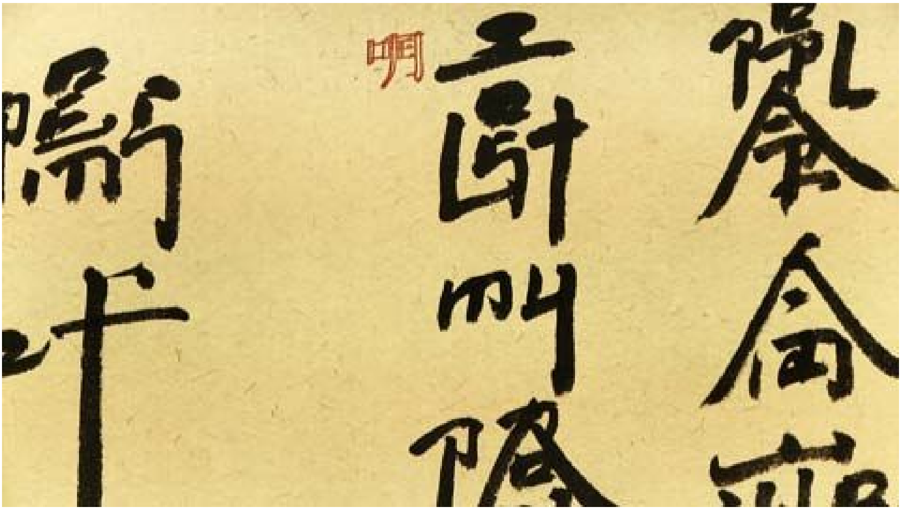
在这次展览中，以巴别塔为创作蓝本的绘画作品为数众多，从这点可以看出，巴别塔对西方艺术家乃至于西方社会影响深远。这里包含了一个东方人无法体验的，产生于西方文化背景下的重要故事。

《圣经·旧约·创世纪》里记载：当时，人类都说同一种语言，他们试图建起一座通天的高塔，来炫耀人类的伟大。而这种行为无异于在挑战上帝的权威。于是，上帝变乱了人类的语言，人们相互之间再也无法交谈，建造工程最终停止，操着不同语言的人们流落四方。

这是一个流传了将近三千年的寓言：上帝的震怒成为人类不幸的原点，不同文化之间的差异与冲突成为人类发展的束缚，而巴别塔，在西方世界里，也成为人类重新谋求信任、理解与沟通的代名词。

2008年，在欧亚大陆的另外一端，中国艺术家徐冰一直以来在用他的作品探求一个关于理解和沟通的艺术命题。这位艺术家对人类的文字有着天生的敏感，基于此，一个“普天同文”的理想在徐冰的头脑里渐渐形成。

徐冰接受采访说:“巴别塔的故事是非常深刻的。人类如果都使用同一种语言，人类的力量是最大的，上帝觉得人类不能这么能干，而一定要服从神的意志，所以就把巴别塔给拆了。实际上他是靠对文字的拆解而达到目的的。我们设想，如果人类有一种共同的文字，那人类就可以做各种各样的事情。那人类的力量就变得非常非常巨大。”



《新英文书法》（局部）



著名独立艺术家 徐冰

从早期无人能懂的作品《天书》，到西方人可以理解和临摹的《新英文书法》，再到进行中的能够“普天同文”的图标地书，徐冰的创作灵感源于对文字的执著，也源自对不同文化的理解和思考。徐冰期望，能够通过自己不断的艺术创作，推动不同的文化和不同的文字之间实现完满的对接。



卢浮宫博物馆古代东方艺术馆馆长 Mme Béatrice ANDRE-SALVINI女士

进入卢浮宫博物馆的西亚展厅，徘徊在众多数千年以前的文物和艺术品中间，难以置信的是，就是眼前这个有限的空间，其中容纳了人类早期文明里最灿烂夺目的篇章——有人说，那里就是《圣经》里被称作伊甸园的人类起源之地；还有人说，那里最先出现了照亮人类文明的第一缕曙光；也有人说，那里是政权更迭，战乱频生的飘零之所……那里是西亚，那里是两河流域，那里叫做巴比伦。

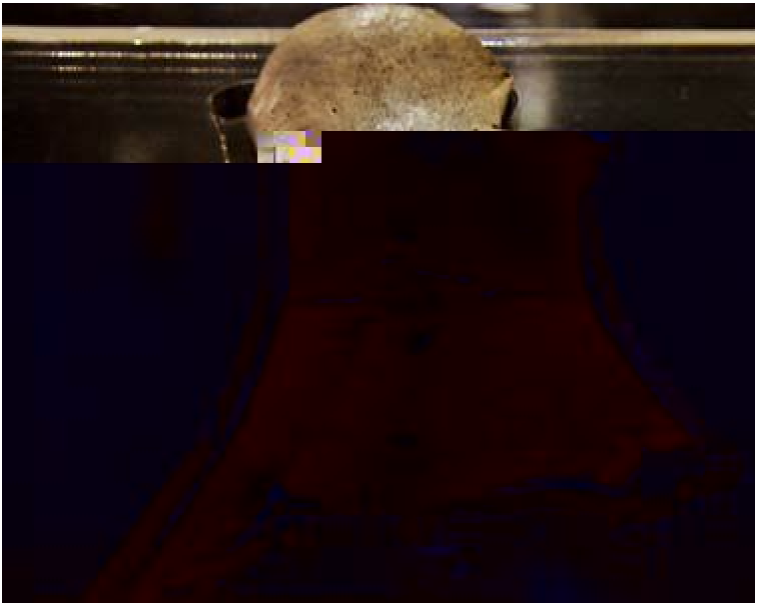
距今7000年前，当大多数人类还在凭靠打渔和捕猎充饥果腹的时候，这个地区已经出现了完备的农业灌溉系统；距今4000年前，这里的人们已经拥有了成熟的历法，他们把一年分为12个月，规定每周有7天，并把一小时分成60分。

这里曾经诞生了人类历史上的第一座城市、第一所学校、第一个图书馆、第一部诗史和第一部律典，这里还产生了世界上最早的文字系统——楔形文字。

卢浮宫博物馆古代东方艺术馆馆长Mme Béatrice ANDRE-SALVINI女士介绍说:“楔形文字是美索不达米亚地区的书写系统，人们将它命名为‘楔形文字’，这个词来自拉丁语，意思是小楔子。因为这是一整套小楔子和小洞构成的文字。和中国的古人用刀具把文字刻在昂贵的龟甲上有所不同，楔形文字的书写工具使用的是在两河流域比比皆是的粘土和芦苇杆。”



传说中的汉字之父——仓颉



卜骨，上面刻了93个甲骨文字



台北故宫镇馆之宝——毛公鼎及其铭文拓片（西周）



《纳拉姆辛记功碑》



两河流域的泥板文书

现代学者认为，不同的人类文明早在发端的时候，就已经在文字的形式和功能上体现出明显区别。

中国古代有一句老话，“国之大事，在祀与戎。”戎就是军事，“祀”就是祭祀。甲骨文就是用于祭祀仪式的，刻在龟甲上的文字是为了交通天地，为了探寻一个神秘的力量而设计的。

徐冰说：“中国人讲的文字其实是上天之造物，它是神圣之物。过去

有这个传统，就是说一张破纸，如果上头要写了字，你就不能拿去随便用的，你都给他收集起来，然后积攒多了以后拿到文昌阁去烧掉。这就是因为中国人自古对文字有一种敬拜的情节，这是咱们文化中很特殊的部分。”与之相反，西亚的楔形文字完全以实用功能为主。考古发现证明，西亚的泥板文书大多数是实用文书，内容也多是记账、打官司或签订合同等等。



波尔·埃米尔·博塔



楔形文字泥版

ANDRE - SALVINI女士介绍说，人们通常认为文字是为了记账才产生的，用来记录具体的事务。我们找到的最早的文书是一个苏美尔大神庙里的行政档案，这些行政档案里就包含了会计泥板，尤其是一些账本。

人类社会走到今天，以中国为代表的东方和西方世界之间，难以逾越的沟通障碍仍然存在，或许，这是因为，从一开始东西方走的就是不同的道路。

徐冰说："今天的生活和几千年以前的生活是截然不同的，但是今天使用的语言方式和几千年以前是一样的，很多人在努力突破传统语言的一种局限。包括台湾的火星文，包括大量的视觉符号和标识的出现，包括网络每天都出现大量的表情符号......其实都是在寻找一种直接的、视觉的，能够不受传统语言限定的沟通方式。而且有意思的是，在今天这种巴别塔的意义，这个概念才可以真正被激活。"

巴比伦，意为神之门。这个在历史的迷雾中烁烁闪光的神秘国度，位于幼发拉底河与底格里斯河之间的广阔土地上。这片土地包括今天的伊拉克及其周边地区。

以今日的眼光来看，这片被骄阳晒得干硬的土地上似乎只有炎热、干旱，以及无休止的战乱与纷争——然而的确就是这里孕育出了迄今最

古老的人类文明。

据ANDRE-SALVINI女士介绍：早在19世纪中期，法国学者和外交官们想要重新找到《圣经》中的古文明，至少是从广义上来说在《圣经》中曾提到过的那些古文明。一位当时在摩苏尔城的意大利裔的法国领事，他名叫P.E.博塔，1842年的时候，他想在现在的伊拉克北部的摩苏尔地区来进行考古挖掘。就在这一年，一直以来无所建树的西亚考古取得了突破性进展，博塔和他的考古队在底格里斯河沿岸发现了一座庞大的宫殿遗迹。事后证明，这座皇宫属于亚述王国著名的君主沙鲁金。

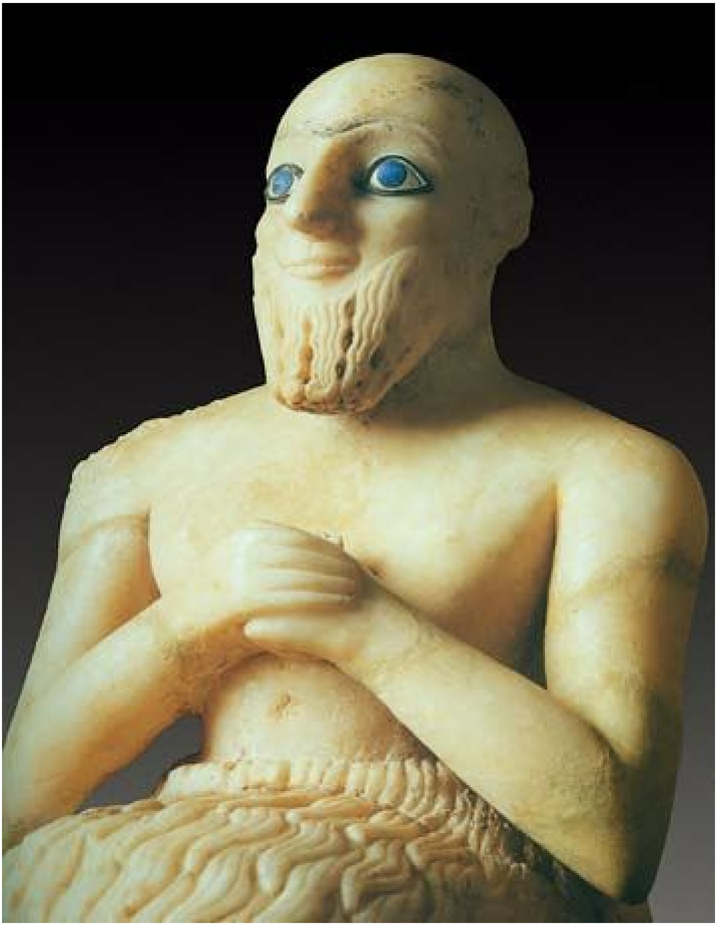


卢浮宫古代东方艺术馆的“金戈铁马”声

博塔因此成为第一个把铁铲插到传说中的亚述王宫的现代人。大批挖掘出土的文物被迅速运回法国，1847年，这批绝世珍品率先收入卢浮宫。法国人为此特意加建了“亚述博物馆”，这成为后来卢浮宫古代东方文物馆的前身。



《拉尔沙的崇拜者》



《艾比·伊勒总管》雕塑（局部）

“让敌军的血像泉水般流遍山谷，将敌军的头颅全部砍下来，像堆谷子一样堆积在敌人城墙之前……”，这些刻在亚述帝国某个国王记功碑上的文字，勾勒出一个残酷冷血的时代。

早在上古时期，西亚平原曾经是一片土地肥沃、水草丰茂的上好宝地，好到周边的众多种族都来拼死争夺，一较高下。其中有游牧民族、定居民族，有在美索不达米亚已经定居了几千年的人民，有的民族来自阿拉伯沙漠和叙利亚沙漠之外，还有的民族翻越扎格罗斯山峰而来。统治更替频繁，战争此起彼伏。

这些来自古代西亚的雕像作品经历了岁月的打磨，几乎都已残缺不全。然而就在他们残存的躯干里，在他们瞠目而视的眼神中，仿佛还在流露出深深的焦虑和恐惧。他们在恐惧什么呢？在当时的文字中有这样的描述：殿堂深宅里那些养尊处优的宫廷妇女，早晨还在用油膏精心护理自己的手指，晚上就遭受了亡国的厄运。她们的父亲兄长已经在战斗

中身死疆场，而她们也被驱赶到河边去砍伐芦苇，柔嫩的手指很快就被划烂，芦苇杆上留下殷红的鲜血，那是往日光荣的斑驳痕迹。

苏美尔人、阿卡德人、赫梯人、亚述人、迦勒底人、波斯人……众多种族争相加入这场纵贯4000年历史的角逐游戏，西亚平原上铁骑奔腾，生灵涂炭。

征服成为存在的理由，战争成为帝王的娱乐。

《纳拉姆辛记功碑》是卢浮宫西亚藏品中存世最早的一方记功碑。碑上的主角叫纳拉姆辛，这位国王头戴苏美尔传说中只有神才能佩戴的牛角头盔。沿着山路大踏步向前，他的脚下肆意践踏着敌人的尸体。而在他的身后，英勇的士兵们无比虔诚的仰视着自己的君王。

开疆拓土，万世留名，不但是历朝历代帝王的梦想，同样也是西亚平原上众多君主们共同的愿望。他们雕刻了大量的记功碑，以此向世人张扬自己的功绩。



对视



居鲁士大帝带领下的波斯兵团



沙鲁金宫殿



距今3800年前，一个名叫汉谟拉比的巴比伦王也竖起了一方石碑，有所不同的是，汉谟拉比的石碑推动西亚文明进入了前所未有的辉煌篇章。

ANDRE-SALVINI女士说：“汉谟拉比是位非同寻常的君主，不仅仅

是由于他的征服行为(人们往往是通过军事征战来了解古代的君主的），还因为他是位大学问家,他还努力将他的都城巴比伦建设成世界的知识中心,我认为巴比伦文明的重要性，正是得益于这位伟大君王的奠基。”

《汉谟拉比法典》是卢浮宫古代东方文物馆里最重要的一件展品。石碑通体使用黑色玄武岩制成。上面那个谦恭站立的形象就是古巴比伦最声名显赫的国王汉谟拉比，而坐在宝座上，神态威严的老者则是古巴比伦人崇拜的太阳神沙马什。太阳神正在把象征帝王权利的权杖授予汉谟拉比——这个场景可以套用“受命于天，既寿永昌”这句话，君权神授，必定天下太平，国家昌盛。雕像的下方，密密麻麻刻满了形状优美的楔形文字。这些文字所代表的内容，曾经在数千年以前，精确指导着古巴比伦王国的社会与生活。

在美索不达米亚艺术中，《汉谟拉比法典》是很罕见的一件完整保留至今的表现君王的作品。石碑上雕刻的楔形文字多达3500行，记录法律条目282则，文字表述简朴直白。《汉谟拉比法典》的颁布，使得古巴比伦王国一跃成为当时世界上管理最严密的国家。

“如果一个显贵挖了另一个显贵的一只眼睛，那么就要挖出前者的一只眼睛；如果他打碎了另一个显贵的一颗牙，那就要打碎他自己的一颗牙”。

这就是著名的“以眼还眼，以牙还牙”，在几个世纪以前的《汉谟拉比法典》中就已经出现了,这条法律看上去也许很残酷，但实际上却是一个大的进步，因为它试图更加公正，当然更是为了避免此前盛行的个人报复行为，也可以说是将惩罚规范化。《汉谟拉比法典》的存在使得人与人之间的处事有了准绳可依。这部被刻在石黑色玄武岩上的法典开创了人类历史上成文法律治理国家的先河。

徐冰在电脑里用图标地书展示“以眼还眼，以牙还牙”……这是一次有趣的碰撞实验。《汉谟拉比法典》的古老规则在电脑显示屏上变得活灵活现，人类世界最古老的楔形文字和现代艺术家徐冰的图标地书实现了对接。在艺术家的视线里，未来一切皆有可能。

ANDRE - SALVINI女士介绍说：“事实上在法国的法律体系中，我们还能找到《汉谟拉比法典》的一些痕迹。在法学院或大学中，我想他们的法律课程也是以研读《汉谟拉比法典》作为入门的。我认为巴比伦文明的重要性正是表现在这个方面，它正是我们这些西方人所称的西方文化的源头。”

中国有件青铜器的名字叫做《师旂鼎》，铸造于中国历史上的西周时期，它的内壁上铸有一篇铭文，讲述了一个叫做伯懋父的将军，依据当时的法律判理一起逃兵事件的经过。这段铭文也是今天的学者研究中国古代法律史的珍贵资料。

然而，和西方世界一脉相承的法制观念不同的是，古代中国更倾向于用道德修养来教化人民。



师旂鼎

先贤孔子曾经拿法律和道德做过一番比较，在《论语》中有这样一段话：“道之以政，齐之以刑，民免而无耻；道之以德，齐之以礼，有耻且格。”

孔子认为法律只能约束人类不做犯罪的行为，其实是治标不治本，而通过道德修养，培养人类的向善之心才是大道。这种崇尚道德修养，强调自我约束的儒家思想，成为中国古人奉行的修身治国之本。

上古时期的人类文明，各自在不同的道路上驰骋，虽然齐头并进，却彼此平行，互不相扰。

汉谟拉比辞世以后，两河流域重度陷入战乱迭生的怪圈。众多的征伐者中，强大而冷血的亚述人拔得头筹，这个军事强国伴随着残暴和血腥迅速崛起，在给予两河流域广大民众最大程度的伤害之后，又迅速湮没在民众的愤怒里，终致分崩离析。

直到2600多年前，巴比伦王国重度崛起。新巴比伦王尼布甲尼撒在荒废的巴比伦城址上再次建起了一座新城。这座新的城市比旧城更加宏大、辉煌。仿佛就一夜之间，昔日的光荣与梦想再度降临巴比伦城。

在西亚平原上，让我们迎着绚丽的夕阳向着巴比伦城出发——迈上迎宾大道——这是一条宽达18米，长达180米的王者之路。道路两边高耸的围墙在夕阳的映射下发出梦幻般的荧光，蓝色的墙面上绘制了成排的狮子，他们面向着巴比伦城的方向昂首待发，大道的尽头是雄伟的伊丝塔之门，伊丝塔是巴比伦神话里一位女神的名字，据说，她就是后来的希腊神话里雅典娜女神的前身；穿过伊丝塔之门，脚下的道路继续向前延伸，一直通往城市中心。在那里，巍然矗立着当时人类世界最壮观的建筑——巴别塔。

巴比伦城是上古时代人类世界的中心。新巴比伦城的富足与强大很快走到了极致，物极必反，挥霍无度与妄自尊大开始在巴比伦蔓延。仅仅88年之后，新崛起的波斯兵团在居鲁士大帝的带领下攻占了巴比伦城，新巴比伦王朝就此覆灭，后来的波斯王薛西斯被巴比伦人接连不断的反抗所激怒，下令焚毁了恢宏华美的巴比伦城和象征着光荣与梦想的巴别塔。

大约2400多年以前，古希腊的希罗多德来到巴比伦城，这时的巴比伦城已经在波斯帝国辖下。无复全盛时期的宏大辉煌，尽管如此，希罗多德还是被看到的一切深深打动，他在著作中写道：“在我们已知的世界中，没有哪一座城市可以与它堪比辉煌。”



巴别塔（油画）

新巴比伦王朝覆灭前后，亚洲另一端的古老中国也进入了群雄纷争的时代。与西亚平原的战乱更迭不同，中国的混战局面很快就有了结果。秦王嬴政建立起中国历史上第一个统一的帝国——秦国。

“车同轨，书同文，行同伦”。中国幅员辽阔，地域之间语音习俗差异很大，秦帝国以强大的政治军事实力为后盾，使得各地域文化间的水乳交融成为可能。自秦以下，历经汉唐，源远流长的华夏文明始终屹立在世界的东方。

在卢浮宫的古代东方艺术馆，我们穿越了6000年的西亚历史，铁马金戈之声在空气中飘荡。我们为巴比伦文明的失落而叹息，同时，也为华夏文明的生生不息而自豪。

直到今天，西亚平原上依旧是战火连连，局势动荡……

巴别塔——这个古老寓言背后蕴含的深意，需要人类自己来回答。

2010年1月——伊拉克共有196人死于暴力袭击，受伤782人；美军在伊拉克的阵亡人数总数达到4375人。

西亚平原上依旧硝烟弥漫……

2010年2月——徐冰图标地书的创作还在推进中，探求人类的理解与沟通是这位中国艺术家创作不懈的永久动力……

2010年3月——自2008年西亚文明大展以来，卢浮宫东方艺术馆参观人数骤然增多。许多参观者是为了寻找答案而来……



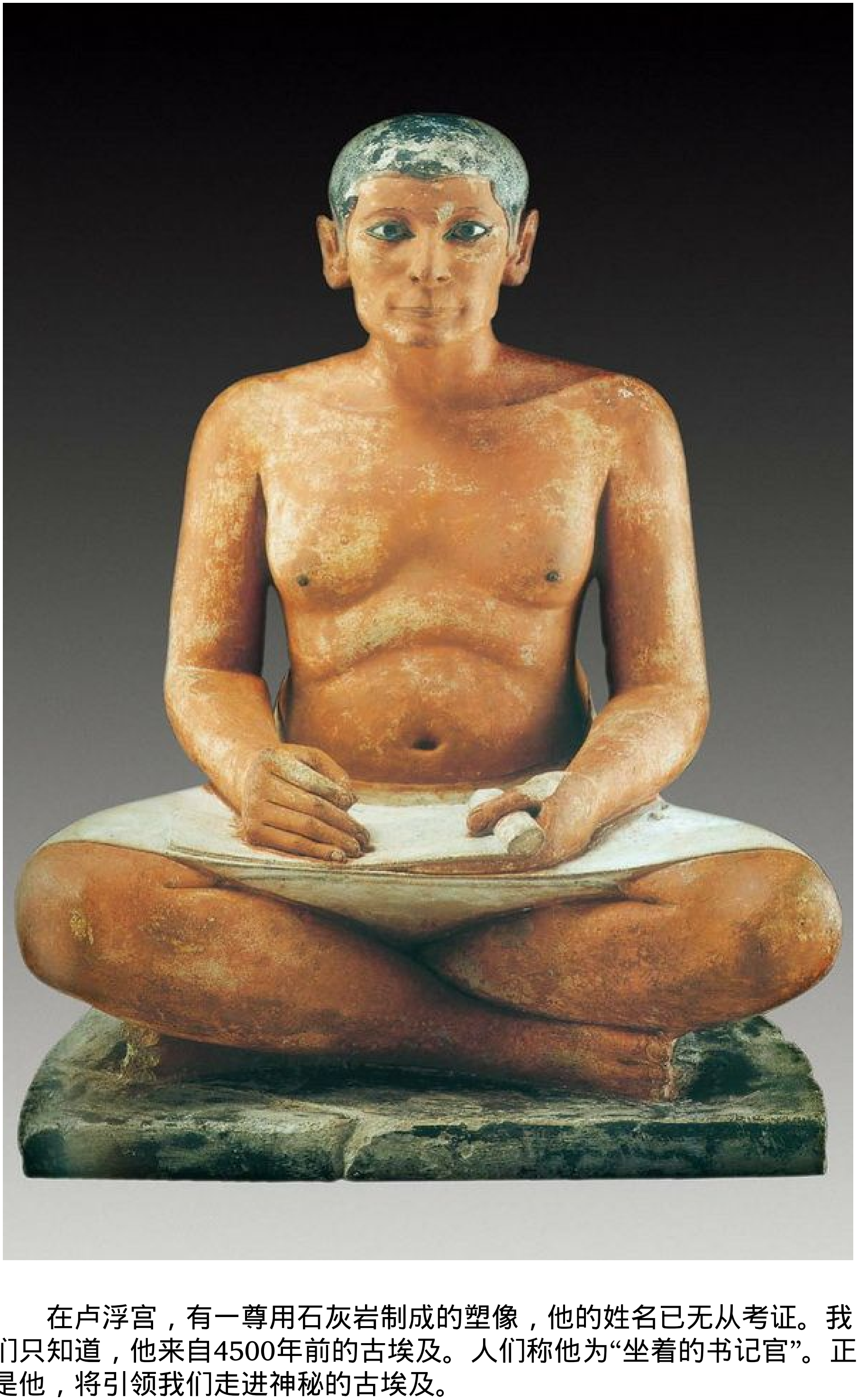
《掌玺大臣伊蒙尼米尔的石棺》

永恒天沙——和“坐着的书记官”一起寻访古埃及

本集导引：

◇ 中国：巫鸿 哈佛大学美术史系教授

◇ 法国：伊丽莎白（Elisabeth DELANGE）卢浮宫埃及馆馆长



在卢浮宫，有一尊用石灰岩制成的塑像，他的姓名已无从考证。我们只知道，他来自4500年前的古埃及。人们称他为“坐着的书记官”。正是他，将引领我们走进神秘的古埃及。

他将为我们述说一个怎样的埃及世界？

埃及，金字塔的王国，尼罗河穿越整个国土。古代埃及人相信，人和太阳一样能死而复生，循环往复。那么他们如何生活，创造了怎样的艺术，向往着怎样的完美？

我们或许会进一步的追问，古代中国人和埃及人到底有何不同？在卢浮宫和紫禁城里，我们开始探索关于生命、死亡和永恒的故事。



尼罗河泛滥的洪水把沙漠变成了良田

我的职位是书记官

我是我们古埃及王国里专门书写和记录历史的人

1853年我离开了的故乡

被法国人带到了巴黎

人们说我的到来是由于两个著名法国人的作为

在这里，人们都非常喜欢我

甚至都来看我，谈论我

我不知道为什么

会受到这样的欢迎

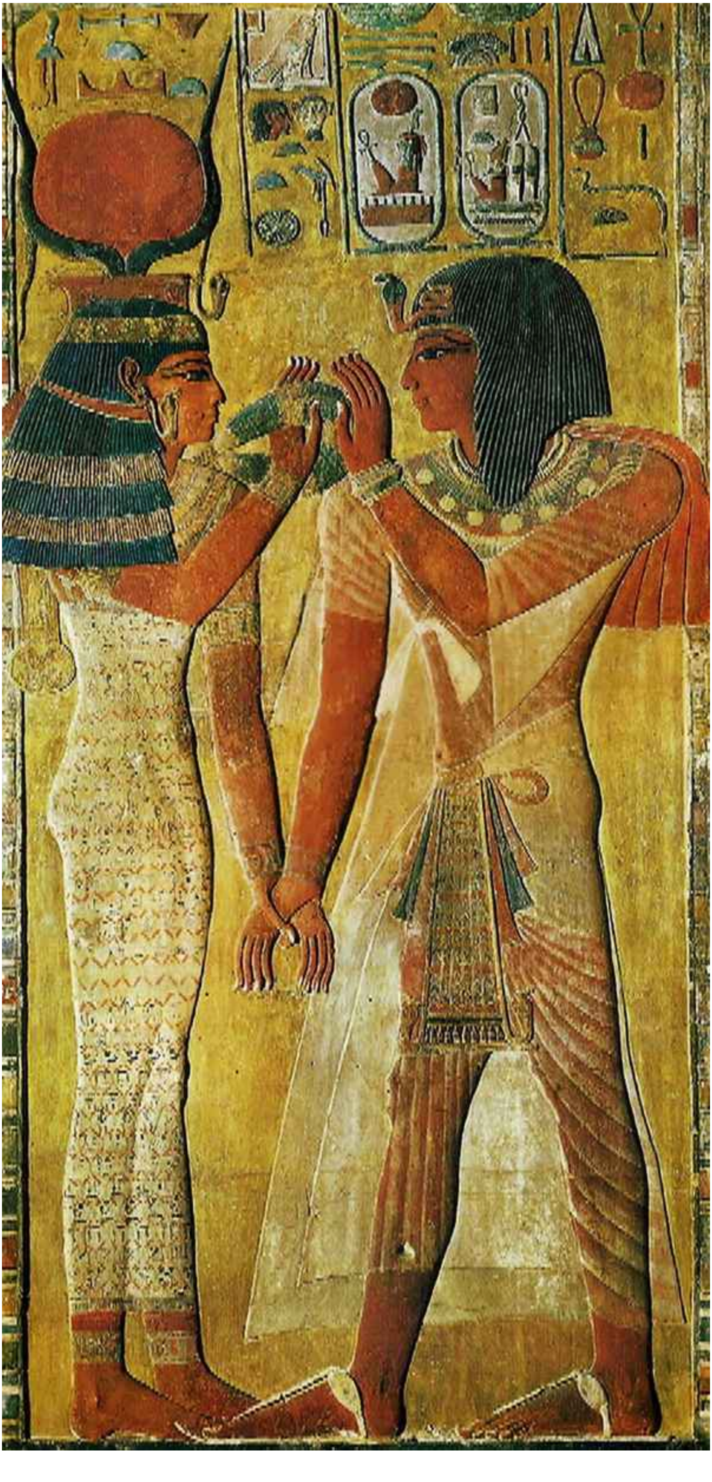
欧洲的文明源于古希腊。到了16世纪，很多欧洲人猜测古希腊的文明源于古埃及。这种对自身起源的好奇心，激发了他们探索古埃及的热情，然而想要破解古埃及之谜，已经困难重重。

1798年，法国皇帝拿破仑远征埃及，这场企图占领埃及的军事行动以失败告终。3年后，与拿破仑军队同行的150多名学者们，却带着成箱的笔记和搜集来的物品回到了法国，这成就了埃及考古学的发端，再次引起了古埃及热潮。

但是，历史的风沙早已掩盖了昔日的文明，没有人能读懂他们。直到1822年，历史发生了转机：一个叫商博良的人破解了埃及的文字。就让我们跟随商博良，离开博物馆，到古埃及人栖息的大地上去寻找答案。

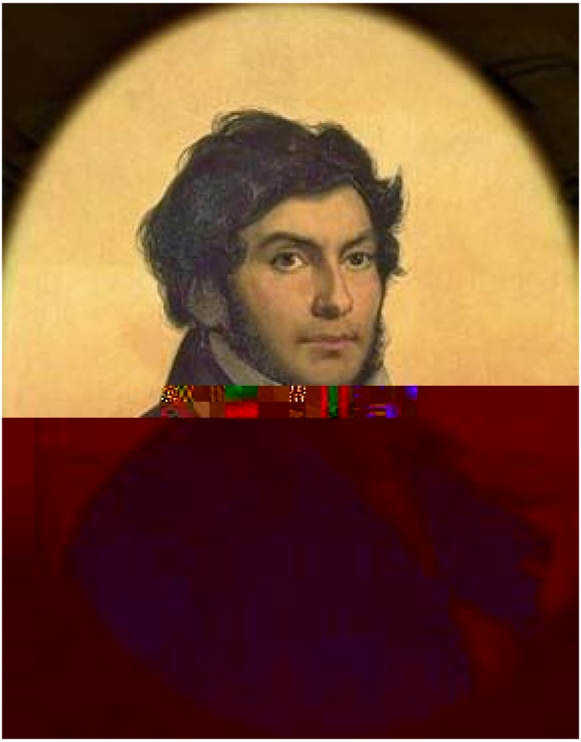
埃及的帝王谷安葬着60多位埃及法老。1822年，商博良在这里的墓群中生活了三个月。他逐渐发现，埃及文字实际上是由特定符号构成的象形文字。

墓室里有一块壁画《女神哈索尔和赛提一世》，画面上的女神叫哈索尔。她正在地府的入口处，等待着法老塞提一世。人们是如何得出这一结论的呢？



》

原来在壁画上方的象形文字，是由表意符号、表音符号和限定词三部分构成的。商博良根据这一点破译了壁画上方的象形文字：“塞提一世”。于是，这座陵墓的主人终于大白于天下，他就是法老塞提一世。在塞提的名字旁还写着这样一行字——您将如太阳神般长存。商博良将这幅壁画带回了法国，如今已成了卢浮宫的一大亮点。



让·弗朗索瓦·商博良 (1790-1832)

破译方法公布后，商博良赢得了荣耀和地位，被称为欧洲的“埃及学之父”，从此神秘的古埃及文明得以被世人所重新认识。

1826年，商博良受国王查理十世之命，成为卢浮宫埃及文物最早的管理者。这时候,英国驻开罗领事萨勒特收集的近4000件埃及文物也被运到了巴黎，商博良亲自参加了卢浮宫埃及馆展览的布置和设计,相继建成了众神厅、民间文物厅和两个墓葬文物厅。



伊丽莎白女士在解说《书记官坐像》

卢浮宫埃及馆现任馆长伊丽莎白女士（Elisabeth DELANGE）介绍说：在各个领事之间存在着竞争，他们积聚了庞大的埃及文物收藏，正是通过这些收藏，法老埃及世界才为欧洲人所知，这远大于拿破仑远征埃及的作用。

伊丽莎白女士将引领我们去深入了解这尊不知名的书记官。“他的眼睛镶嵌在青铜眼眶里，用岩水晶深深嵌在里面，而凹陷处能捕捉光线，产生一种类似瞳孔的观感，不管你们站在他面前什么位置，他的目光会跟着你们移动。这不是一个正在书写中的书吏，而是一个聆听中的书吏。这是罕见的。”

是的，我在聆听

我们书记官是王国里极少数能够识文断字的人

这种权力是伟大的神授予我们的

因此我们深受子民的敬佩和法老的器重

我们聆听法老的旨意

把听到的雕刻在方尖碑上

巨大的神庙里，或者是墓穴的墙壁上

更多的是写在一种用莎草做的纸上

曾经在北京故宫博物院和美国哈佛大学任职的巫鸿教授，在接受采访中侃侃而谈，他将引领我们分享他对古中国和古埃及两大文明的独特理解。



哈佛大学美术史系教授 巫鸿

巫鸿说：“书记官是我们了解古代埃及历史文明的一把钥匙，因为他们留下了大量的文献，就是在这种莎草纸上写下的文献。通过阅读这种文献，我们可以去重构，去想象当时人们的生活，当时的历史和发生的事情。”

那时候，我们王国的核心就是法老王

在神的眷顾下，他们独享着天下的荣耀

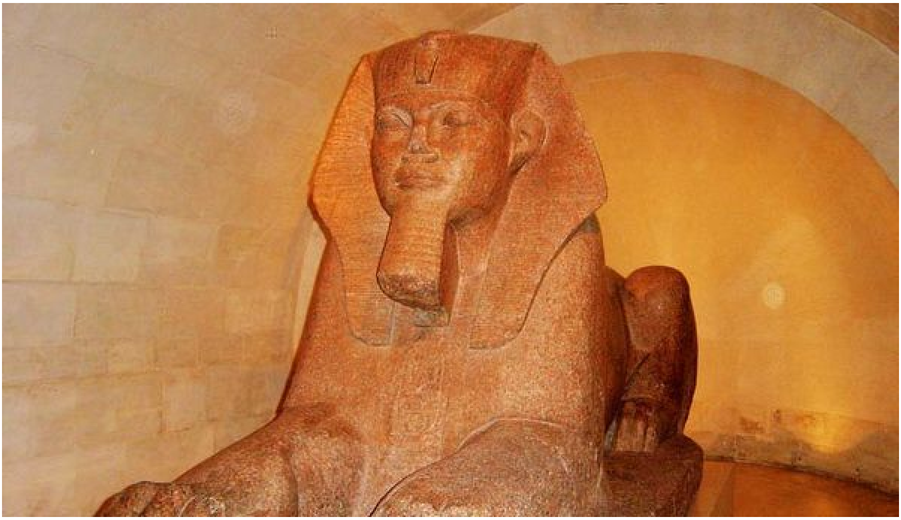
我们相信,人会永恒的活着

法老们在世的时候，他们常常修建宏大的神庙和陵寝

死后就让人把自己的身体制作成木乃伊

并施以咒法，使得肉身不灭

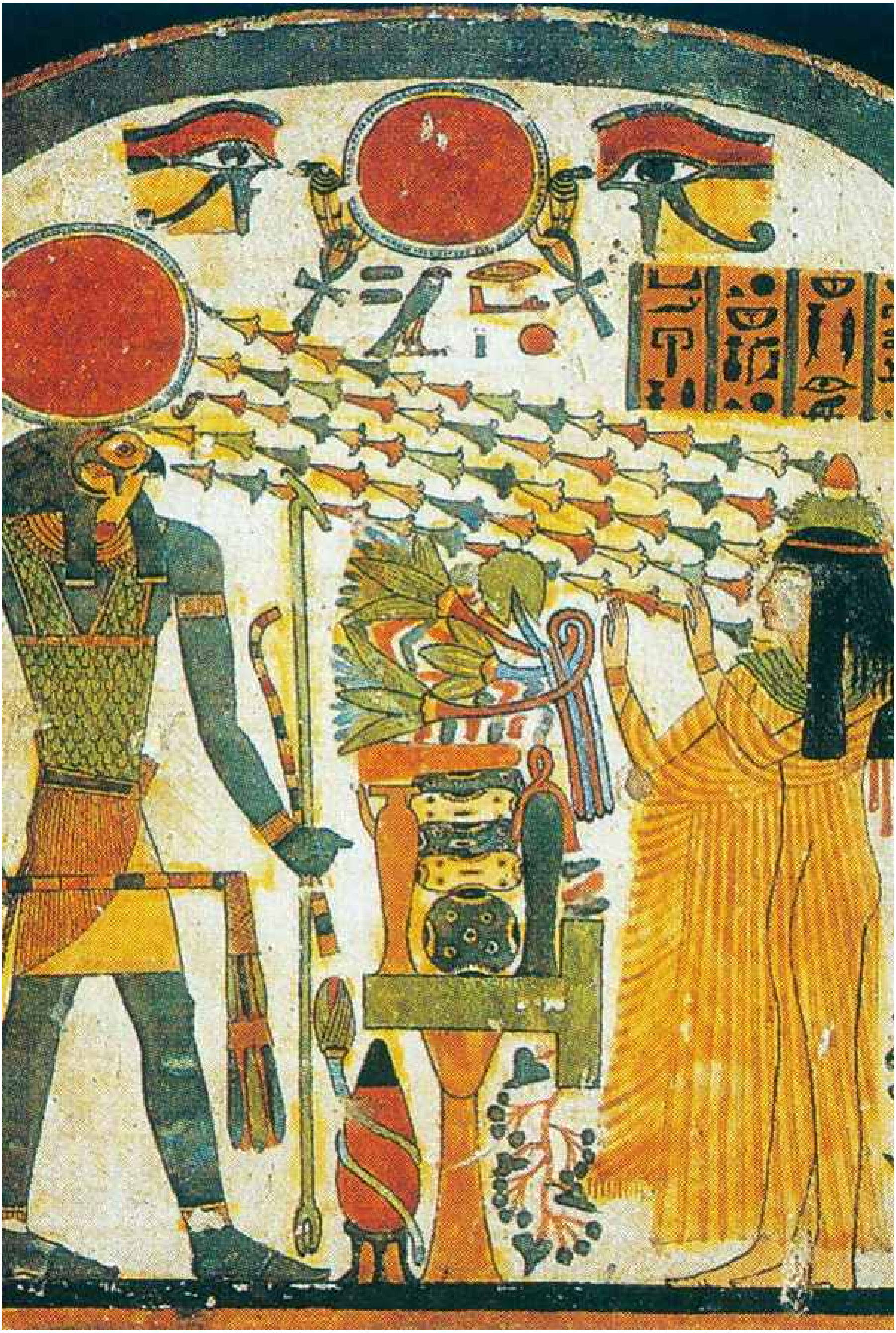
等待着来世的重生



狮身人面像

守护着卢浮宫古埃及馆入口处的是一尊花岗岩雕刻的狮身人面像。它拥有狮子的身体和国王本人的面孔。在古埃及,狮子是至高权力的象征,所以,古埃及人常常把法老王的面孔和狮子的身体雕刻在一起,用它来赋予法老王野兽的力量与威严，守护着神庙和金字塔。

金字塔是法老王权力的象征。法老王死后的旅途从这里开始,他的灵魂随着高耸入云的金字塔飞升到天际。每位法老王都是荷鲁斯神在人间的化身。荷鲁斯神又以鹰的形象出现在世人面前，鹰成为古埃及王国最为尊贵的动物。



这种君权神授的理念不仅仅存在于古埃及。在中国古老又有权威的《周礼》中，中国皇帝也被当作天的儿子，人们干脆直接称他为天子。天子以天的意志，统领着芸芸众生。

他们建立的皇宫比对着天帝的紫微宫殿，称之为紫禁城。紫禁城

里，龙是帝王的象征，也是中华民族的图腾。中国人称自己为“龙的传人”。

如果说金字塔是法老王权的象征，那么商周时期代表中国天子王权威仪的则是青铜大鼎。传说中夏禹曾收九牧之金铸九鼎于荆山之下，以象征九州。鼎从祭祀用的礼器而发展为国之重器。历商至周，都把定都或建立王朝称为“定鼎”，国灭则鼎迁。

巫鸿介绍说：“埃及人和中国古人，特别是商周时期的社会，有很多的类似的因素，都是奴隶时期，有非常森严的等级概念。这种概念在艺术中反映很强烈。包括其艺术的性质常常是宗庙，常常是巨大的墓葬，这些都是强调一种等级和权力。所以创造这个艺术的过程,实际上也就是保持这个权力，增强这个权力的过程,所以艺术有非常强的政治性和社会性。”

每年七月，我们都会在焦虑和不安中度过

因为尼罗河的大洪水将会如期而至

对此，我们却满怀期待

期待尼罗河泛滥的洪水

把沙漠变成沃野千里的良田

我们用文字把它们记录下来

这是我们使用的文字：

上面波浪形线条代表的是尼罗河流，下面红色的圆形是太阳

这样的意思就是代表“永恒”

我们就是这样

希望尼罗河水永远的泛滥下去

在一个距今3500年左右的温苏墓穴里，有一幅《温苏墓画》。或许墓穴主人只是为了绘画自己死后的生活,让他没想到是这幅壁画却栩栩如生地展现了当时尼罗河边埃及人的生活场景：一年一度的尼罗河洪水刚刚退去，土地又重新出现在视线里。男人们手持农具开始在土地上开垦、播种、耕作和收获；女人们紧跟在后面捡落下的麦穗，或者送水与送饭……



《温苏墓画》

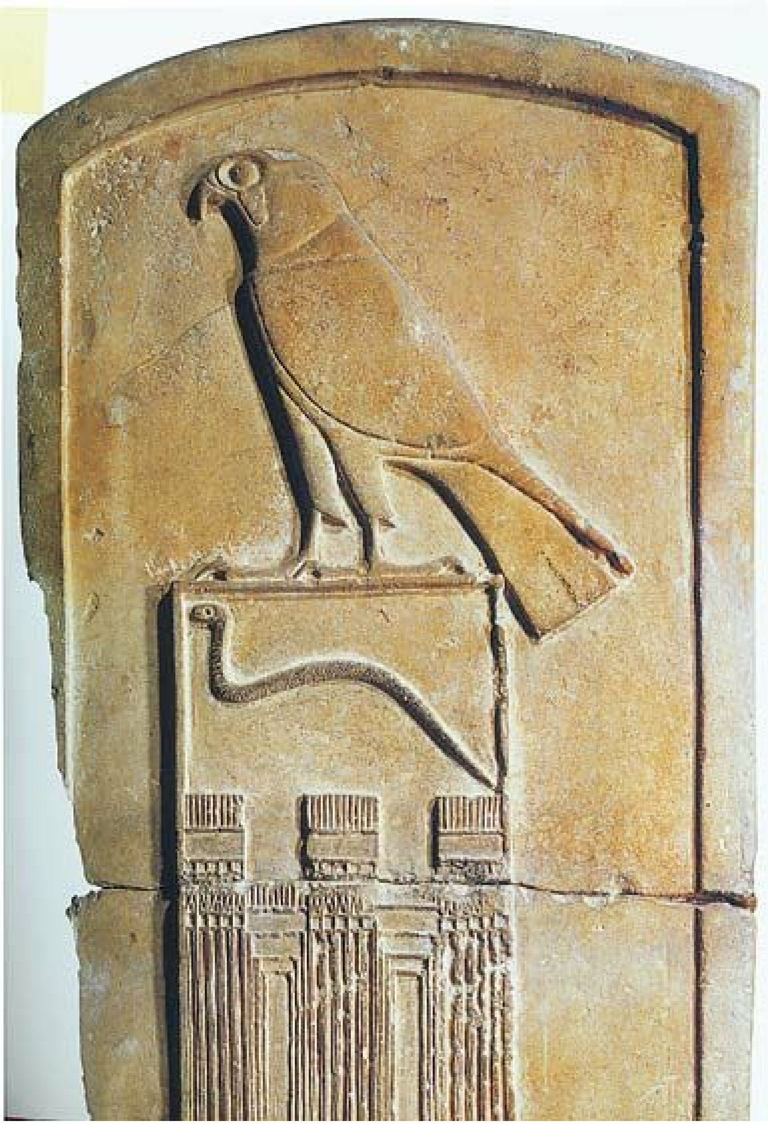
这些场景只不过是尼罗河边生活的一个片段，它可能年复一年地出现在埃及的历史当中，直到某个工匠将这个片段捕捉下来，记录在岩石上，使它成为一件凝固了时空的作品，流传至今……

同样是古老文明的孕育者，黄河可不像尼罗河那样守时、慷慨。它气势汹汹，脾气暴躁。由于河水中夹带着大量泥沙，防河堤坝只能越修越高，却依旧不能遏制黄河泛滥成灾，淹没岸边的良田和生命。

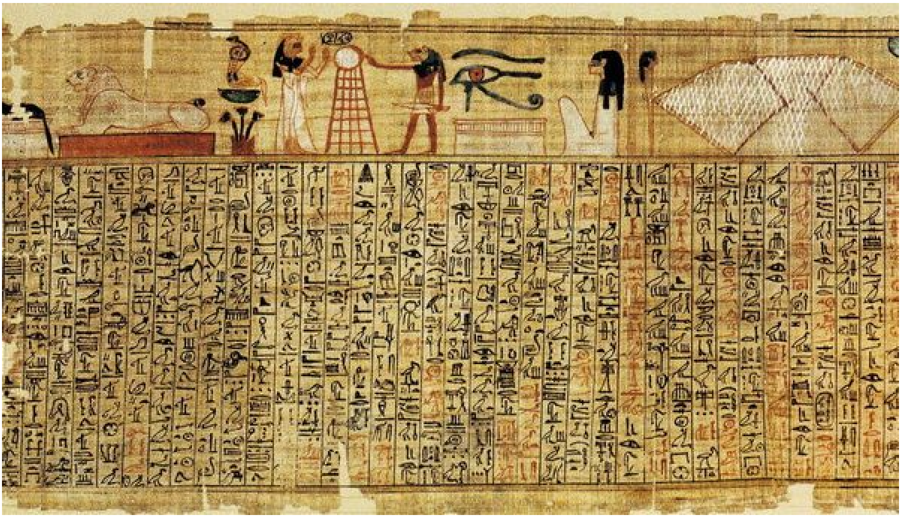
翻开中国的历史会发现，不同于古埃及人对尼罗河的顶礼膜拜，古代的中国人几千年来一直在想尽一切办法，约束黄河的泛滥。但是，就是这样一条变化多端的河流，孕育了中华文明。

200多年前，清朝乾隆皇帝命人把上古时期贤君大禹带人治理黄河的故事雕刻在巨大的玉石上。历代帝王,都非常重视治理黄河。不论是皇家艺术还是民间用品，人们用各种不同的形式，不停地叙述着大禹治水的故事。这个故事深深地塑造了整个民族的心灵，形成了黄河岸边华夏民族的坚韧与抗争的个性。

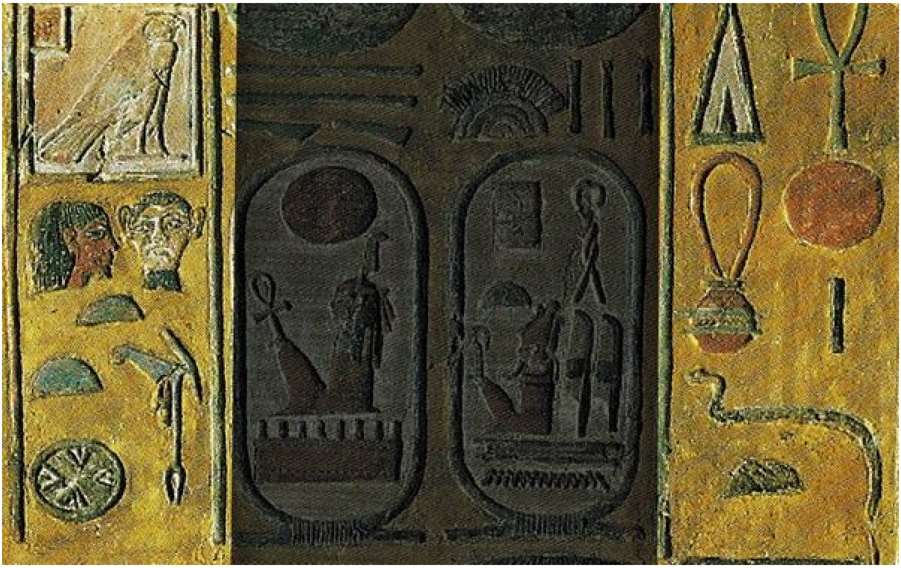
我们王国第一次统一是在公元前3100年。在那之前，整个埃及分为上埃及和下埃及两个王国。上埃及地区的人们喜欢白色，他们的国王头戴白冠，崇拜兀鹰；下埃及地区的人们喜爱红色，国王头戴红冠，以眼镜蛇作为守护神。后来，上埃及征服了下埃及，埃及成为一个统一的帝国。



《蛇王碑》



莎草纸

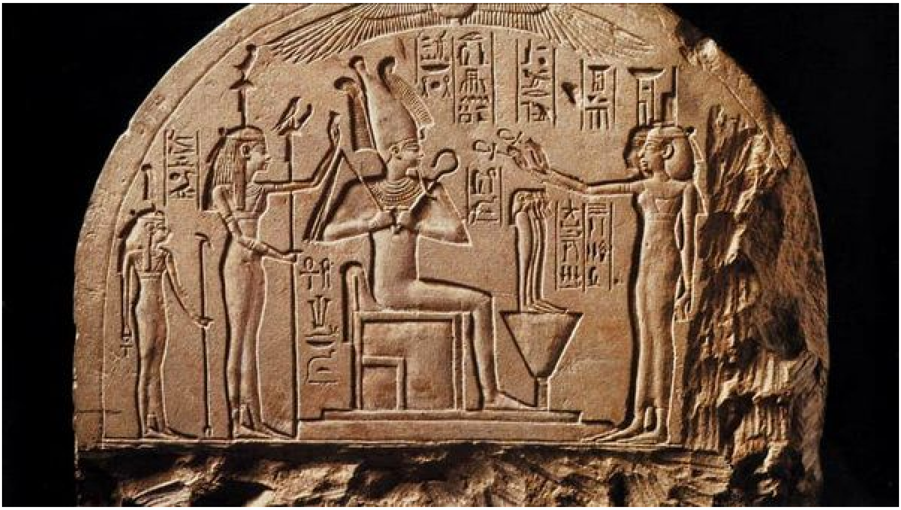


象形文字：塞提一世

在《蛇王碑》上，一条弯曲的蛇盘踞在象征着宫殿的框内，它代表着王者。站在宫殿顶上的鹰则是神的化身。蛇、宫殿和鹰的结合，体现了王权的神圣和威力，这块蛇王碑成为古埃及国家统一的象征。

统一的国家，稳固的政治体制，不变的尼罗河涨落，肥沃的土地给人们带来生活的稳定和富足。这些恒定的模式一直延伸到了艺术领域，

形成了古埃及仿佛千古不变的艺术风格。做一幅画或浮雕，要由特定的人员，遵照神圣的法则和尺度来完成，绝不可逾越规矩。



经典风格的埃及艺术

绝大部分的埃及法老都喜欢以“神圣的姿态”被人们崇拜和纪念。男人的身体永远大于女人，肤色永远深于女人。有身份的男人，他的双脚呈一前一后分开站立。如果是坐像，他们的双手会放在膝上。在壁画上，他们的身体呈正面，但手与脚都是侧面的。但是这种稳定的艺术模式也曾经被打破过。

在第十八王朝时期，有一个特立独行的人改变了整个埃及。他叫埃赫那顿。和其他法老王英俊威严造像不同的是：埃赫那顿让工匠，把自己的样貌如实地雕刻出来。这种表现手法使他成为了一个注定以叛逆名垂青史的法老。在卢浮宫里，埃赫那顿法老时期的文物收藏非常丰富。有趣的是,这个时期的埃及艺术作品摆脱了以往的各种规范。埃赫那顿时期的艺术就像夜空中的一颗流星，短暂、明亮。在埃赫那顿去世之后，他的改革即被废除，埃及又回到了原来的轨道上。

巫鸿介绍说：从公元前2600年的古王国，到公元前600年左右的新王国，在这个漫长的历史时间中，埃及艺术基本保持了一些固定的特征和性格，基本没有发生巨大的变化。它的整个艺术传统、整个的艺术语言就像埃及的地理一样，好像是巨大的沙漠，巨大的河流，好像它永远不变一样。

在我们眼里

生和死就如太阳每天的朝升暮落

尼罗河的干涸与泛滥一样，循环往复

所以,尼罗河就是我们的生死界限

我们将城市修在它东岸

将神庙和坟墓修在它的西岸

这样，死去人的亡灵

就可以在东方搭载上太阳神的宝船，跨越天空、大地和尼罗河

回到坟墓里

我们始终相信，在神明安排的某一天，亡灵会回到肉身当中

究竟是什么促使埃及人对死后世界的存在和对再生的可能如此坚信不疑？埃及文字里，“船”是旅行的意思。在卢浮宫，有一组行船文物：船的中央有一个凉棚，法老王的尸体被安置在下面。几个奴隶或蹲或站的守在他身旁，也许他们正在护送法老前往幽冥世界。在他们看来，人的一生就是由此岸到彼岸的过程。船头上画着神秘的眼睛,人们称之为乌加特之眼，代表着重生与正义。

埃及人认为，死亡并非一切的寂灭终止，乃是再生的开端。对于死者来说，这双眼睛就像护身符一样，保护着尸身完整，不受邪灵侵害，安全地等待再生。于是他们把自己的肉体精心处理好，把自己生前喜爱的物品，甚至动物也一并处理，小心翼翼的收藏起来；就像一个要出远门的人一样，把行李打包放好，之后，愉快而平和的踏上旅程。等到旅行结束之时，再把包裹打开，重回世间。所以，在埃及墓葬中会发现那么多人的木乃伊，甚至还有动物的。



木乃伊

伊丽莎白女士介绍：“在埃及学中，必须了解的很重要的一点就是在埃及人的思想中，死者或木乃伊作为一种物质性的载体，必须要穿越永

恒，尸体依然要生活，在死后也依然生活着，因此必须保存好木乃伊……”

我们在中国帝王的坟墓里，也找到另一种处理尸体的方法,死者身体上包裹着用线穿起来的玉片，被形象地称为金缕玉衣。

巫鸿说：“玉虽然是石头的一种，但是因为它非常漂亮、非常灵动，所以人们又根据这种物质的特点，把它想象成一种成仙或者美好事件的象征。这种象征性又使得玉变成了丧葬艺术的一个非常重要的部分，依托它可以去想象一个美好的来生。”

汉代人制作的金缕玉衣：有鼻子、有眼睛、有一个细细的嘴，它的手都是精心的雕琢出来的，他的肉体最后会腐败、会消失，这件玉的身体就代替他的存在，永远不会腐败，永远不会消失，象征着死者永恒不朽的存在。

汉代人对身体的观点，对死后的观点和埃及人有一定相同之处，他们也追求升仙，也追求灵魂的不朽。但是他们的方法是不一样的。



《人物御龙帛画》



《人物御龙帛画》(局部)



《人物龙凤帛画》（局部）

在佛教传入中国之前，中国是没有六道轮回的生死观念的。汉代以前的人们认为,是天、地、人构成了宇宙。天为阳，地为阴。当人死之后，魂会脱离肉体升上天界，而魄将跟随肉体一起消亡于地界。

像衣服一样的帛画是在汉代的一个坟墓里找到的，其中内容可以分成三层来看：最上面的部分是天界，右边有一个圆的太阳，左边有一个弯曲的月亮，还有一些坐着的仙人，两条飞在天上的龙；中间的部分是人间，人生活的世界，一个侧面站立的老太太，她的前面有人跪在地上，在向她报告着什么；下面是地界，一个大力士双手上举，撑着大

地，他的四周是许多奇怪的鸟兽，似乎是一个奇幻的神话世界。

出土于长沙的《人物御龙帛画》、《人物龙凤帛画》也都是表现引魂的故事。画中男女穿着大袖宽袍，身形潇洒，气度华贵，飘举如仙。《人物龙凤帛画》中的女子双手合十，仿佛拜谢龙凤的引领。

这些把写实与幻想都融合在一起的绘画，表达的正是汉代人的追求，他们不只留恋人间，也奢望死后到了天界，获得比人世更多的幸福。天界里没有压迫、没有剥削、自由而浪漫。这种超脱凡俗，“死后升仙”的观念，一直存在于汉代人的心中。

巫鸿解释说：“其实人类最早的艺术是和当时的社会活动、宗教活动、礼仪行为分不开的，但是在这种行为里，人类创造了一种和日常用品不一样的东西，比如精美的玉器和青铜大鼎等，就和我们的工艺品或者手艺品分开了，所以从这儿慢慢产生了艺术这个概念。”

收藏在卢浮宫里的这些埃及物品

大多来自于我们王国的坟墓里

对长眠于墓中的人们而言

这些物品都是为他们来世生活做准备的

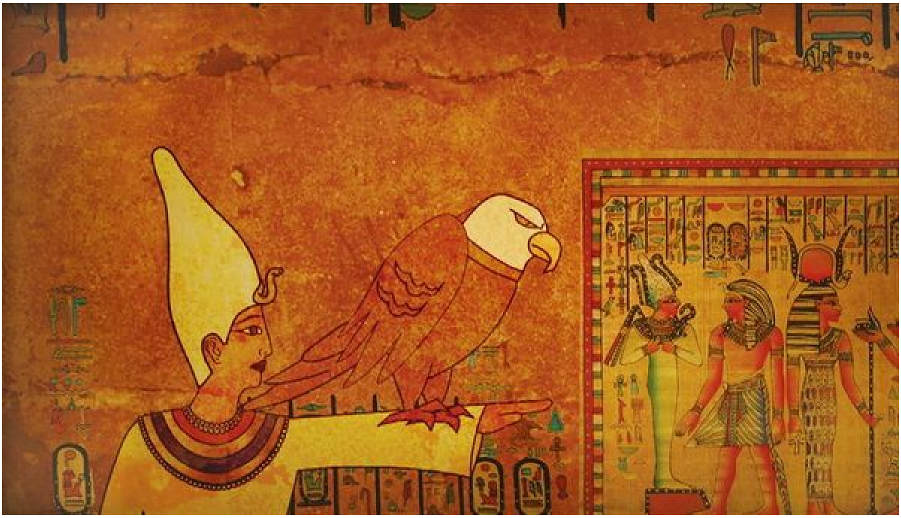
我们还会把来世生活的每一个细节

都精心地描绘在我们墓穴的墙壁上

我们的人死后

还要经历很多种考验

才能进入死后的世界



上埃及地区的国王头戴白冠，崇拜兀鹰



埃及人相信，人死后还要经历种种考验，才能进入死后的世界

记录这些规则与考验的文件叫《亡灵书》。在埃及，几乎每个坟墓里都会有一份，告诉死去的人们该如何赞颂神祇，经过考验，得到重生的机会。如同一部死亡指导手册。它的内容被书记官誊写于纸，被工匠雕刻在墙，其累计的长度总和也许远远超过了尼罗河。

据《亡灵书》记载,对死去的人来说，最重要的考验就是称心仪式了。死者的心脏和正义女神玛特的羽毛被放在天平的两端，如果心脏重于羽毛，就意味着死者有罪，他会被守在角落里的鳄鱼神索贝克吞噬；如果心脏与羽毛等重，那么死者就是无罪的，他将在诸神的祝福下进入复生的旅程。

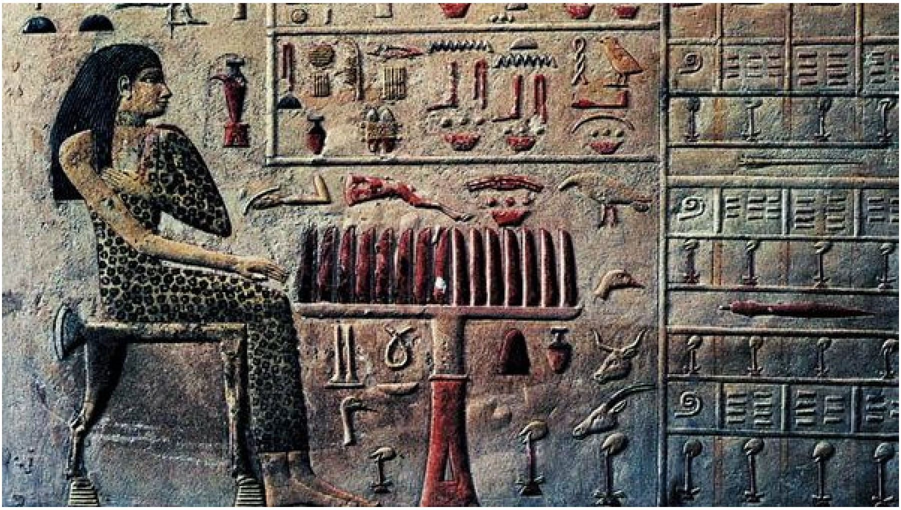
《顶着祭品的女人》这尊美丽动人的木雕像，展现了葬礼上的一幕。尽管身着长袍，我们仍能看出她的身体曲线刻画得玲珑而精致。她手持水罐，头顶一篮食物，水和食物应该都是供奉给墓中人的。

绘于杰德霍尔石棺盖上的是天空女神，手捧太阳代表着日出。地府女神绘于石棺底部，正在接受尸体，石棺内部绘有天空和大地，因此当棺盖合上之时，石棺便代表着生命的轮回，日出日落，周而复始，直至永恒。

《内菲塔沛碑》上，那位身着豹皮筒裙，端坐在公牛脚凳上的时髦的公主，即便已经死去，却仍然要使用胭脂、香料把自己妆扮得美艳无比，然后坐在桌前，尽情地享用奴隶供奉的鹿腿、面包和啤酒。

这些和死亡有着千丝万缕联系的墓葬品，向我们传递的竟是几千年前尼罗河畔生的气息。也许正是因为埃及人对于生与死的认知和感受，使他们态度坦然乐观。也让这个文明散发出超越时空的恒久生命力，以

至于现在的我们被它牢牢地吸引住。



《内菲塔沛碑》

展示在故宫博物院里的青铜玉器，收藏在卢浮宫中的埃及艺术，将几千年前人类对于生死的认知和感受传达给我们，种种艺术作品以生动的形象讲述着当时人们的生活故事……



收藏在卢浮宫中的埃及艺术

故事还没有讲完

但我的思绪已经飘远
想站在雄壮的金字塔脚下
想仰视庄严的法老雕像
想听听阳光照射下尼罗河水流淌的声音
想闻闻热风扬起黄沙布满空气的味道
并不是我想要离开这里
只是离家太久，害怕会忘记家乡的模样
如果有一天
你们当中的某个人会前往埃及
请替我看看家园故土



典雅千古——希腊女神为何被奉在最高处？

本集导引：

◇ 中国：隋建国 中央美术学院雕塑系主任

◇ 法国：爱伦·帕斯奎特（M.Jean-Luc MARTINEZ）卢浮宫古希腊罗马馆馆长



“海船破开水浪，彻夜奔行，迎来了黎明是曙光。”(荷马)

这是哪里？——蔚蓝的海水，向晨曦驶去的船，炽烈的阳光下海边白色的岩石，岩石建成的庙宇，岩石雕塑的她的身躯……　2000多年以前，她站在萨莫色雷斯岛祭坛剧场的上方，面向大海，她在这里庇护海

员免于海难，她也是一次盛大海战胜利的纪念碑。

今天，这胜利的女神在卢浮宫。1863年从神庙的废墟中被发现后，她就移到了这里。她不像别的雕塑那样被放置在展厅，她独自站立在达鲁楼梯的高处。是的，她必须被独尊在此，仿佛仍站在神庙之巅，大声地宣示："我永是胜利之象征。"她迎着海风，让衣裙紧裹着身躯；她站在船头，引导着舰队破浪向前；她张开羽翼，庇佑脚下的土地与人民。当我们仰望她，便在那瞬间得到了她的庇佑。

她很伟大，可这座博物馆里面的艺术品何止千件，为什么她能被称为"镇馆之宝"，让卢浮宫甘愿把她奉在最高处？

在胜利女神的故乡——希腊，有座神庙以几根"女像柱"闻名；她们的"姐妹"很容易就能在卢浮宫找到；卡娅第德厅摆放着希腊雕塑，因为入口的四根廊柱，更是被俗称为"女像柱厅"。

希腊罗马馆馆长爱伦·帕斯奎特（M.Jean-Luc MARTINEZ）接受访谈说："应该说，包括法国文化在内的整个西方文明都是选择希腊文化作为一种参照的。从这个角度讲，我们是很近的…… 此外，我们的生活环境，从窗口看出去，街道上那些建筑，大都采用科林斯柱式、爱奥尼亚柱式，这都与希腊的艺术创造紧密相联。"

自从皇宫变成博物馆，希腊成了这里最重要的宝藏。凝望着它们，可以追溯远古的历史；凝望着它们，遥远的时间那头就仿佛亮了一盏灯光。

这些浮雕残片正来自希腊雅典卫城的帕特农神庙，如果它们仍在希腊，我们会看到一座更完整的建筑。可随着希腊的衰落，它们被掠夺到各处，却让希腊文明随之散播。征服者征服希腊，又被希腊的美所征服。那灿烂辉煌的古希腊文明，正是今天西方文明之源。

几乎在所有的西方艺术作品中，我们都能看到希腊的影子。

"我又想起雅典人雕在石头上的胜利女神了。她扬翅高飞。胜利真是个美妙的字眼，人应该爱胜利。胜利就是幸福。我相信真是这样，祝你幸福。"王小波这样说。

中央美院，这里有一间巨大的雕塑教室。胜利女神从希腊飞过卢浮宫，飞过西方，如今停在这里。学习美术的学生们都要从画石膏开始，这是从头感受希腊。



中央美术学院雕塑系主任隋建国

隋建国教导自己的学生："为什么希腊女神要带翅膀，而且这个翅膀是鸟的翅膀，因为她要飞……包括他们所有的天使都是带着鸟的翅膀……飞天都不用翅膀，飘带一飘，你就知道她是在空中飞翔，用不着翅膀，这是由于世界观不同导致的。艺术内容和形式的不同是由于系统不同，然后细节不同……"

细节，让我们好好看看我们与他们的细节，让我们与他们直面相对。

差异如此明显，如果忽略结构、材质、形式，甚至主题，那终极的问题将更加清晰："为什么会不同？西方与东方，同在阳光之下，是什么造成了我们的艺术，我们的世界观如此不同？"

故宫，东方这座最伟大的博物馆，蕴藏着无数艺术与历史的宝藏。如果希腊是西方文明的根源，而雕塑是她的符号，那东方文明的符号是什么？也许它解决的不仅仅是靠什么飞翔的问题，它将指向文明的根源。这些秘密，在这巨大的城中，在建筑或文物的身上，能找到吗？

我们，当我们来到故宫，被这里的点点滴滴吸引。我们是否想到，冥冥中我们是被一种力量所牵引，一种血液中的直觉，带我们来寻我们的根。

他们，当他们来到卢浮宫，是否也意识到，在这里看到的将不仅是文物，也是祖先，是他们的根。他们心中的那个自己一直在召唤："我是谁？我从哪里来？"

历史难以说清——你会在卢浮宫里看到另一种希腊，它们来自更远的过去。



卢浮宫古希腊罗马馆馆长爱伦·帕斯奎特

文明起源的时候如此相似：它们古拙、简单，似乎与我们文明的早期没什么不同。可为什么后来越走越远，希腊走向了写实的形体，而我们走向了抽象的线条。

卢浮宫的三件镇馆之宝中，有两件都来自希腊。一件是胜利女神，另一件便是她——维纳斯——掌管生育、航海、爱与美之神。其实，叫她维纳斯并不准确，因为那是罗马神话里的名字，也许她的希腊名字更美：阿芙洛狄特。

爱伦·帕斯奎特介绍说："1821年，《米洛斯的维纳斯》到来之时，它是法国收藏的唯一一件大型希腊雕塑。我们主要是通过罗马复制品来了解希腊雕塑的。关于它的美感，雕像表现的是一尊半裸的阿芙洛狄特。最为出色的当然是衣袍的雕刻。雕塑家充分雕出了衣褶……这件雕像非常杰出，它的尺寸和它的保存程度都很罕见，它一来这里就享有了极高的声誉。"

在希腊神话中，她诞生于海水洁白的泡沫。她有着白瓷般的肌肤和完美的身躯。她是天界最美的神，却嫁给了最丑的锻造之神。于是她成了残暴的战神的情人，可不久又爱上了一个人类的少年。愤怒的战神化身毒草毒死了少年，等她匆忙赶到，一切都已经太迟。难怪她如此哀伤，难怪她将自己凝固，让人世间的爱情从此总与哀伤相连。



隋建国创作了一个反转的维纳斯

这是一个特别的维纳斯。一个反转的维纳斯。她试图完成某种穿越——穿越神话，穿越西方与东方，穿越历史与现在。



帕特农神庙





希腊陶罐上描画着希腊人的生活

它的灵感有一半来自这里——今天的江苏，古老的吴地南朝旧都。江苏南部有座古城名曰丹阳，这里是南朝齐高帝、梁武帝的故里。在丹阳的市郊，曾经的皇陵掩于荒草之中，但这里隐藏着一些不易察觉的细节却正是作品构思的关键。

荒凉的古皇陵，如今只剩下神道上的两个石兽和两个石碑，它们工整地左右对称着。但最有趣的是其中一个石碑上的字也与另一个严格的对称——它们是左右反着刻下的。为什么会这样？要刻下这样的字。中国古代对世界的认识是怎样的？什么是天地？什么是人？什么是左右？为什么如此规定？什么是时间？它如何带来四季变换？从那两个石碑上，我们到底能获得多少解答？

冬天，乘船离开雅典，去往爱琴海上一个叫米洛斯的小岛。沿途一个个小岛，如同爱琴海中的明珠。阳光下的海水泛着金属的光泽，很美。船拉出一道长长的白色泡沫，不知道里面又有多少个维纳斯诞生。

冬天去岛上的游客很少，于是到处都难见人烟。呜呜的海风，不知还有多久就要把远处岛屿上的一大片雨云吹过来，野草和小灌木都摇头晃脑地等待着。那些点缀着蓝色的白房子，安静地在阳光下睡着了。总觉得是神迹让我们来到这里，因为这里有那个作品的另一半灵感。

隋建国在工作室创作了一个反转的维纳斯。他介绍说："你看西方这种文化，希腊的东西，放到中国来已有七八十年了，看着好像很熟悉，其实它的根源，我们并不一定清楚…… 我想把这个作品反着做过来，相当于你从另一个空间来看这个雕塑。我觉得这种相反，其实是代表了我们中国文化跟西方文化之间的巨大差距……"

她的躯壳上满是东方的泥土，或者说用这里的泥土雕塑了一个那里的女神，这个西方的形象，按照东方的逻辑被反转过来，她因此来到我们中间，来看看我们的土地，我们的文明。

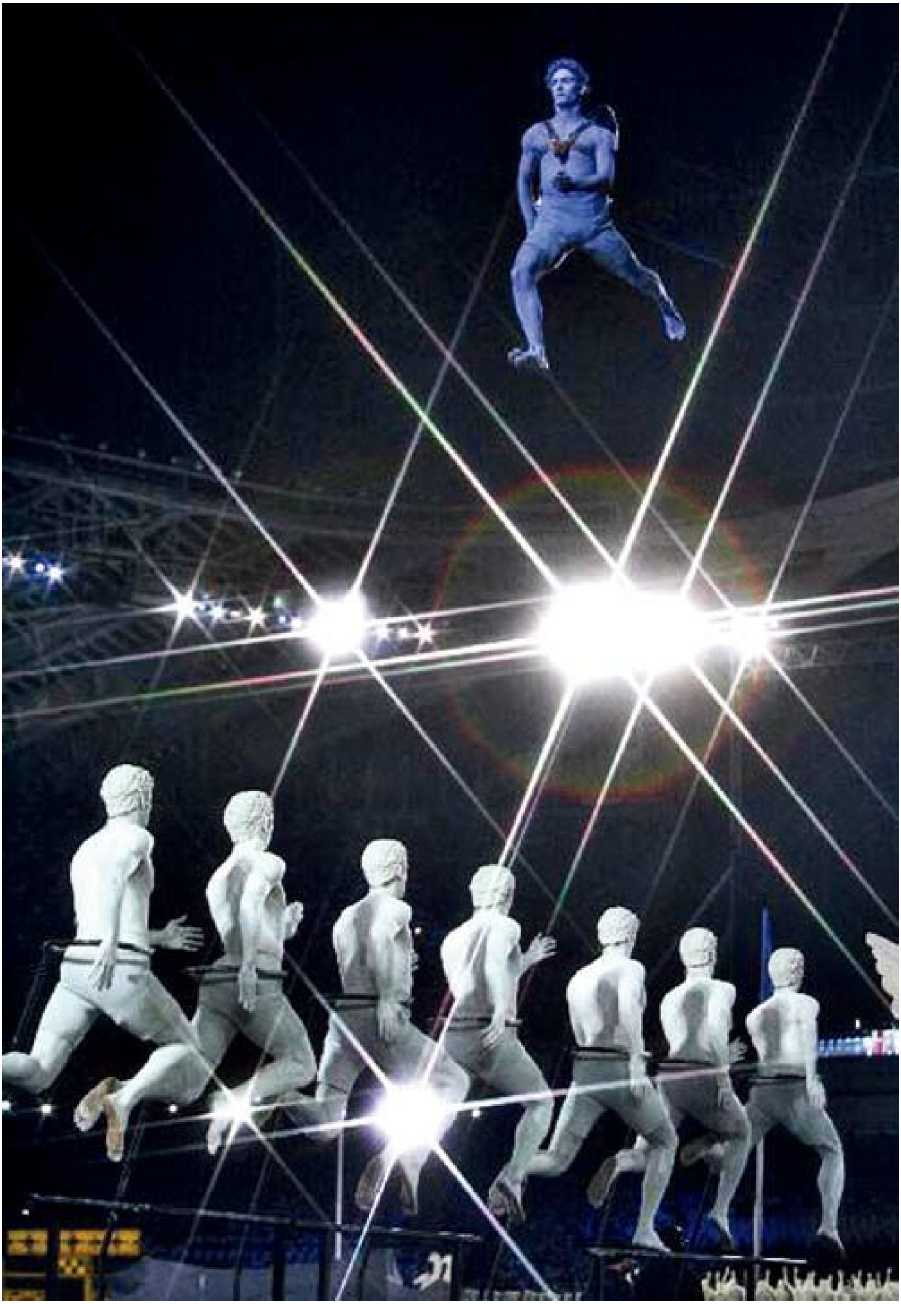
作为交换，她正指引着我们去她的家乡，去寻她的身世……

1820年她被一个农夫挖出来，法国与土耳其几乎为她开战，海上风暴大作，抢夺的过程中她丢失了手臂，在软硬兼施中，她最终去了巴黎…… 这些遥远的故事夹杂着传说就是她要告诉我们的？

米洛斯的维纳斯，正是以这个小岛命名的，可是当地人似乎并不太在意。没有路标，我们只能猜测着前行……直走到路的尽头，仍是一扇紧锁的没有任何标示的门…… 这就是发现她的地方吗？或者，也许她并不需要我们找到什么，只是来看一看诞生她的这片土地。而土地又在告诉我们什么？

午后的阳光强烈，卢浮宫的希腊瓶画展厅把卷帘全部垂下。它要保护的不仅是文物，更是历史。

爱伦·帕斯奎特介绍希腊陶罐的艺术说："在近两千年的时间里，希腊陶瓶全部被掩埋在墓穴中，它们产生于古希腊发明红纹画法时期，这已经是彻底消失的艺术，不像雕塑那样一直为我们所知……"



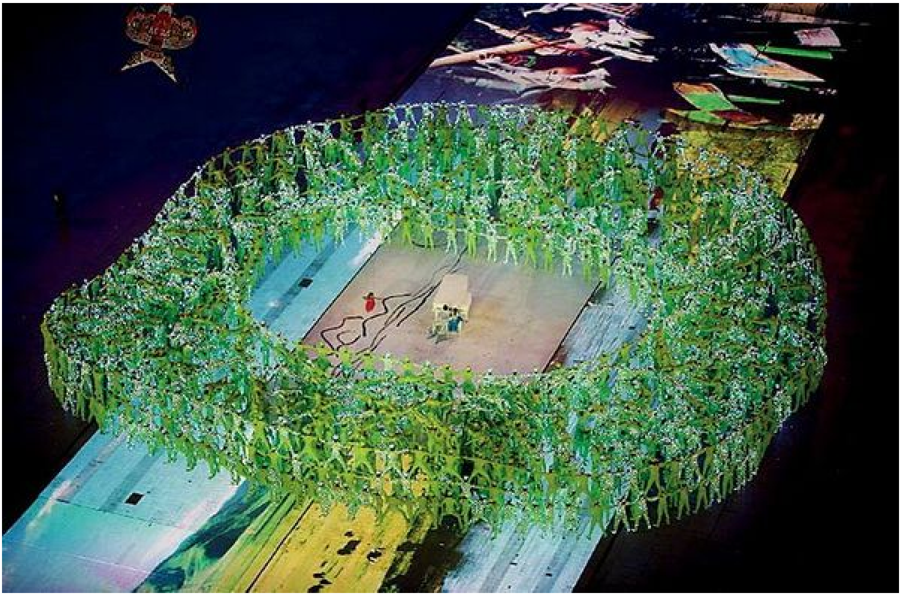
2004雅典奥运会开幕式场景

柏拉图认为，模仿是艺术的本质，现实世界是对理念世界的模仿，而艺术是对现实世界的模仿，是模仿的模仿。在这些希腊陶罐上，描绘着希腊人的生活，当然，也有神的生活，但到底是人在模仿神，还是神模仿人？或者他们已经混淆了？

他是最英俊健美的战神，但嗜血成性（阿瑞斯）；她爱好和平、充满智慧，却无法容忍别人超过自己（雅典娜）；她经常对人一见倾心，忍不住偷情，因为她掌管的正是爱情（维纳斯）。

还有他，她，他们……这些希腊人的神，都有着人的弱点，人的残缺，完美原来不存在，神且如此，人何以堪？

奥林匹亚——这是神的殿堂，也是人的竞技场。什么是竞技，在希腊人看来如果你在某方面接近完美，那就是神。于是在希腊的奥运会开幕式上，我们看到的是一个个放大的人。



2008北京奥运会开幕式场景

在另一次北京奥运会2008年开幕式上，被称为有史以来最为宏大的一次，让我们备感骄傲。它诉说着我们的文明，我们的价值观。在这里看到的是一个个缩小的人，但是他们组成了集体，群体的人，一个整体震撼了世界。孔子说："天何言哉？四时行焉，百物生焉，天何言哉？"

站在紫禁城中的刹那，那巨大的城，让人唯有叹服和谦恭。我们感到的是它的宏伟和自己的渺小。这不仅是建筑问题，更是人在价值观中，尺度的问题。

一如我们广袤的国家，这个千年来绝大部分由农民组成的国家。丰饶的土地让我们能年复一年地享用着播种，然后收获喜悦。所以我们重农，重农则敬天，因为天时地利决定收成，决定土地上人的生存。于是艺术便指向天意，越模糊甚至抽象得难以名状似乎才更接近天意。



两个维纳斯，两种文化

希腊，欧洲大陆南部那一小块略显贫瘠的土地，有的是海水和岛屿、海风和岩石。他们物产稀少，最适合种植的也就是橄榄。收获了橄榄再拿去做贸易，换来别的生计。所以他们重商，重契约。他们的土地，神并没有眷顾，他们是依靠人自己的力量。于是他们相信人，相信自己。

他们建造神庙，供奉那些和人差不多的神，这里的感觉与供奉着人的紫禁城不同。

走进希腊的神庙，置身于诸神之间，看到自己的身体，自己的影

子，自己的气息，自己就是这神庙的一部分。你会感到神庙的伟大，但站在这里，你也会感到自己的伟大。因为与神同形而自尊，因为与神同高而自信，人因此与神一样，可以成为万物的尺度。

如何生存，如何看待自己，还有思想、艺术、心灵，遥远的过去，我们与他们曾如此不同，但都产生了灿烂的文明，传扬到今天。

希腊雅典的宪法广场，仿古的卫兵交接仪式仍然保持着。他们的动作也许看上去滑稽可笑，但他们严肃的表情中总觉得有种力量，也许那就是对传统与文明的自信和坚守。这种坚守其实并不严肃，因为它已融入希腊日常的生活，哪怕带着有趣的表情。

卢浮宫继承着希腊，这个浪漫又傲慢的地方也有一种自信和坚守。你在文物间看着看着，不知不觉地便被感染了。

巴黎周末的跳蚤市场，可以找到各种有趣的货物。不经意间，你会发现一些东西像神迹般出现，它已经把所谓文明带入了我们身边的生活……



夕阳，将爱琴海碧蓝的海水镀上了一层金色；风，暖暖地合着海浪吟唱；海边，维纳斯又从历史的缝隙中出现，她在等待再一次消失，然后再一次被发现……

莎士比亚说：“这样，一旦你死去，你仍旧可以不死；这样，你虽然

死去，却实在仍旧永存于世；因为有和你一样的生命，永远延续不止。”

隋建国的翻转的维纳斯完成了。这一次，她以这种方式被发现。没有灯光的夜晚，举着蜡烛细细地品位她吧——这个时候，你会不会觉得恍惚间已经跨越了千年，从公元前150年一直到今天；也跨越了神话，让她那被毒死的情人也能从阴间凝视；同时还跨越了东西方两种世界观，从希腊看到我们自己的伟大。

北京大学朱青生教授谈维纳斯

维纳斯这件作品，为什么她残缺之后美丽依旧。因为在希腊的艺术中，希腊的作品从来就不只是一件作品，更重要的是它包含着一种尺度的表达，是人对于事物进行的测量，进行的判断，进行的理性的工作，然后对事物进行规范、归纳和选择。这种选择是人自我的选择，而不是另外一种力量给人的强迫。这就是希腊的一种力量之所在。在一件作品中，这种尺度就表现为一定的比例安排，变成了潜在的完美框架，它潜藏在作品的内部结构中间，这种内部结构就叫做一种抽象的结构。

我们来看断臂的维纳斯的细节，主要注意它的边线。随着摄影机的转动，每个角度的边线都有一个感觉，都很和谐，很完美。罗丹认为，看希腊的雕像，最好是点一支蜡烛，接近雕像的腹部去看起伏变化。那么我有一天，就登上一架梯子站到维纳斯的雕像上面，从上面俯视这个雕像，发现即使是在这样的角度，维纳斯的每一条曲线依旧是经过精心的调节，相当地和谐完美。

再看维纳斯的脸，她是那样从容静默，她的情绪、她的动机，甚至是某种我们今天看起来似乎是不正当的渴望，都缓缓地表达为简淡的从容和静默。这件作品虽然雕琢于公元前2世纪，但是它的风格却反映了希腊古典时代，即公元前450年菲迪亚斯那个时代的风貌。



铁血长风——权力与梦想中的古罗马艺术

本集导引：

◇ 中国：朱青生 北京大学艺术学院教授

◇ 法国：Sylvain LAVEISSIERE卢浮宫绘画馆高级馆藏研究员

M.Jean-Luc MARTINEZ卢浮宫希腊罗马馆馆藏研究主任



这是一个帝国的梦，通过一扇门被怀想和记忆。无论杀戮与牺牲，代价容易忘记，而荣耀总被歌颂。这个帝国叫罗马，西方历史上最强盛的政权之一，它已经消亡了两千年，但某些气质仍然延续至今——

这是另一个帝国的梦，通过另一幢门楼延续。征战与扩张，征服然

后融合。这个帝国是东方历史上最繁荣的盛世之一，它留下了许多伟大的遗产，但最伟大的是它给我们留下了一个名字——汉朝。

2009年5月，卢浮宫举办了一场特展，那是乾隆皇帝为了纪念平定准噶尔特意向法王路易十五定制的铜版画的样稿。乾隆皇帝也许想借此向他的法国同行炫耀他的文治武功，炫耀他的帝国之梦。

他心中的帝国一定有一个模板，那就是汉唐。内治繁荣、国富民安，外征强虏、万邦来朝——似乎这才是帝国的象征。

乾隆的献俘一定会在午门进行。午门是皇宫的门户，更是帝国门户的象征。有功之人从午门进，犯罪之人推出午门斩首。午门，守护的是帝国政治的中心。

卢浮宫对面也有一座门楼——凯旋门。得胜归来的皇帝从下面穿过接受欢呼与朝拜，有什么能比国家的胜利更令它的人民自豪呢？凯旋门的名字就是它的意义，它就是帝国威严的象征。

2008年4月，一座凯旋门的模型被搭进了故宫午门的展厅。这里正举办的《卢浮宫·拿破仑一世》展展示着这位法国皇帝的帝国之梦，他戎马一生，东征西战，把法兰西共和国变成了法兰西帝国。而他心中早就有个帝国模板——那就是罗马。



《调停萨宾妇女》（局部）



《母狼青铜雕像》

罗马最初只是意大利半岛中部台伯河下游，由拉丁人建立的一个小城邦。因为建在七座小山之上，便得了一个别号“七丘之城”。虽然说“罗马不是一天建成的”，可它却有一个非常确切的建城奠基日：公元前753年4月21日。它的得名来自于一个由母狼抚养长大的男孩——英雄“罗穆路斯”。

最早的罗马人大都是一些男人、战士，罗慕路斯说服他们如果要建立国家，必须要有孩子，有孩子就先要有女人。于是他们决定去抢劫自己的邻居。

卢浮宫绘画馆高级馆藏研究员Sylvain LAVEISSIERE讲述了当时的情景：罗马人邀请萨宾人参加庆典。罗慕路斯向士兵发出信号，展开了自己的披风，罗马士兵看到这个信号，便猛然冲向了萨宾妇女，将她们抢走。两族人就此成了敌人，萨宾妇女都成了罗马人的妻子。

萨宾人积蓄着复仇的力量，他们发誓要抢回自己的女人。三年，他们等了三年终于组建了一支强大的部队。可当他们全副武装回到罗马，发现事情可不像想的那么简单，一切都变了。

萨宾妇女被劫三年之后，她们已经成为罗马人的妻子，罗马孩子的母亲，她们夹在丈夫与父兄中间，这是两支敌对的军队。她们站在中间举着孩子，把孩子放在刀剑下，来阻止这场屠杀，阻止兄弟间的自相残杀。

婴儿的啼哭，软化了双边的人，两个部落决定趁此联合。卢浮宫里

收藏的《调停萨宾妇女》，述说了部落的命运，人性的复杂，情感的交织，这些都成为后人对罗马的怀想。这只是一个小例子，但罗马就是这样，它用各种可能的方式进行着快速的扩张——开始是政治、外交，但随着它的逐渐强大，军事成了最简单的方式。

罗马皇帝恺撒有一句名言——“我来，我看，我胜利。”这是什么的气派？这就是一种征服天下的气派。

罗马的皇帝们就这样默念着恺撒的名言，一步一步扩张，征服了大半个欧罗巴大陆，触角又深入亚洲、非洲，他们把掠夺的财富都带回到故乡——罗马，这里成了当时西半球最繁盛的地方。

就在罗马四处征战的同时，地球的另一端，一个帝国也在扩张着——这就是汉朝。名将甘延寿曾在给皇帝的上疏中留下这样的名言：“明犯强汉者，虽远必诛。”



汉兵马俑

朱青生教授是汉文化研究者，同时也是艺术评论家，他将从美学和史学的两个层面带我们进入汉朝的世界。

他说：“汉朝的博大精深在苍茫的大地上早已荡然无存，与罗马相媲美的，现存在一些汉墓的墓道之中。”

这些汉朝的兵俑虽不及著名的秦俑那般高大，但是却丝毫没有减弱它们身上带有的帝国的威风。秦也许因为太蛮横而只存了两代，汉朝却在保留了秦朝威武的同时也接受了教训，它更善于管理扩张的土地，并最终形成了今日中国的雏形。

康斯坦丁皇帝，罗马第一位皈依基督教的皇帝。他的凯旋门是今天罗马仅存的三座凯旋门之一，纪念康斯坦丁战胜宿敌，重掌大权。这是罗马凯旋门建造史上最后的辉煌。而它就是卢浮宫前面小凯旋门的雏形。小凯旋门是为了庆祝拿破仑1805年的一系列战争胜利而建造的。它与康斯坦丁凯旋门不仅形制相似，连上面的浮雕主题都相似——表现和平而不是战争。



康斯坦丁凯旋门

距离康斯坦丁凯旋门不远还有一座提图斯凯旋门，那是为了纪念提图斯征服耶路撒冷而建的，上面的浮雕是现存世上唯一对基督教圣殿器具的图像刻画。只是那些烛台、餐桌在当时都被当作战利品带回了罗马。有趣的是，当以色列建国的时候，犹太人游行按相反的方向从它下面穿过，也算是一种胜利的宣誓。

巴黎的大凯旋门就是以它为雏形而建的，为了纪念拿破仑打败奥俄联军的战功。这是欧洲100多座凯旋门中最大的一座。它矗立在星形广场的中心，十二条大道由此延伸，就像大凯旋门放出的光芒。

在巴黎时尚的新商业区——拉德芳斯，新建了一座现代的凯旋门。一条大道从这里延伸，正对着远处的大凯旋门。大凯旋门的另一端，同样一条延长线上就是卢浮宫的凯旋门。这三座凯旋门连成了这个城市的中轴线，而线的终点，这些凯旋门共同守望的地方就是卢浮宫——帝国的中心。



朱青生同M.Jean-Luc MARTINEZ在讨论比较汉朝与罗马的艺术

汉文化研究者朱青生来到卢浮宫，带着汉朝的眼光看罗马，两种文明又一次相遇了。

卢浮宫希腊罗马馆馆藏研究主任M.Jean-Luc MARTINEZ在比较汉朝与罗马艺术时说："卢浮宫收藏的罗马艺术品，比希腊艺术品多得多，因为我们原来是罗马的行省。罗马艺术是一种与军事权力和政治权力关系紧密的艺术，例如《战神田野上的清点仪式》中的征兵场面，在希腊艺术中就完全没有。人们常说罗马艺术近似于同时期的中国艺术，大约是中国的汉朝。两国的经济结构类似，政治结构类似，看得出这是为政权服务的艺术，和同时期的中国艺术一样。"

汉朝是一个强盛、富饶的王朝，它继承和巩固了秦所统一的疆域，又进一步繁荣经济，使得国力强盛、人民安乐，一派太平盛世的景象。汉王朝可以被视为中国历史上的第一个黄金时期。在此期间，中国以超级强国的面目屹立于世界之林。它用以统治的不单靠武力，还有文化，那是一种更深远的力量。有种石头它被做成礼器，表达对天的敬意；它也被做成装饰，上面是民族的图腾，就是这种石头，慢慢地被赋予了性格，它被称为"玉"，"君子彼德于玉"，它由此成为中国人性格的一部分，延续至今。

罗马的艺术又是怎样的？他们建造城市，建造道路。他们用火山灰搅拌着沙子将石头黏结起来。这叫什么？我们今天叫水泥、混凝土，这就是罗马的发明。罗马的道路因此更宽阔，罗马的建筑因此更高大，罗马人要将自己的城市建成最宏伟的都城。

在这样的城中，罗马人最喜爱嗜血的娱乐。奴隶们被推入角斗场厮杀，死亡与鲜血让罗马人兴奋，他们狂呼着，喊叫着，在这个地方把他们的精力耗尽，把他们的财产耗尽，然后再进一步地去更远的地方征

服。罗马就用这样的方法养育着罗马人的精神，罗马人的艺术，也养育着罗马的帝国。

夜间，这个帝国陷入另一种癫狂。浴宫是罗马人最惯常的去处之一。这里并不是澡堂，而是奢华的社交场所，也许正是今天“休闲会所”的雏形。罗马人在这里享乐，而享乐之余也许已经商议好了下一次的征服计划。曾经的浴宫里放着各种战利品，战士们洗掉身上鲜血的时候也能欣赏自己的收获。



《奥古斯都立像》（局部）





汉画像砖

今天卢浮宫中大部分希腊雕塑实际上是罗马时期复制的，也许其中某些就曾是浴宫里的装饰。罗马征服希腊，在美学上却被希腊征服。罗马继承了希腊，但又与希腊不同——希腊雕塑的是神圣，而罗马雕塑的是世俗，是在雕塑一个人的形象，而不塑造抽象的神，他们不再创作完美，他们创造的是实在、现实的形象，甚至是一些怪异的品位。

今天的卢浮宫到处都能看到罗马的遗迹。杜伊勒丽花园的喷水池就是典型罗马的建筑风格。人们在这里休息，仿佛享受着帝国子民的闲暇与欢欣。

汉朝的建筑如今大都只能在博物馆中找到，而且只剩下残缺的局部。我们能从汉墓中找到关于汉朝的很多答案。因为墓穴中的汉画砖正是研究与再现汉朝生活最主要的素材。

朱青生说：“汉朝的图像虽然来自墓中，但是它依旧记录着当年的雄风和人的丰富生活，而这些生活，这些雄风，在墓里浸淫太久。因此，我们只有通过捶拓的办法，让它显现出来。拓片也许看上去简单粗糙，但里面凝固着祖先的文明。它们就像刻在石头上的一页页图画书，正将我们渊源流长、丰富灿烂的历史娓娓道来。”

墓主人长年在外为官，年老了，致仕回家，小孙子从内室出来，见过爷爷，爷爷抱孙在膝上，其乐融融。

“爷爷，说说黄帝的事吧，都说我们是黄帝的子孙，黄帝是什么人？”

“黄帝是古时候的中央大帝，他战胜了东南西北四个方向的天帝，统一了天下。”

“黄帝打败了炎帝，炎帝不也是好人吗？”

“是啊，炎帝号神农氏,他教导人们耕种，又是医药之神，他为了老百姓治病有药吃，亲尝百草。所以我们尊重黄帝，也尊重炎帝，视自己为炎黄子孙。”

汉俑也许不如罗马雕塑细腻、庄严。但是当你仔细看看他们，就会发现他们似乎有着更丰富内敛的表情。而且对于我们，这些形象不仅仅是文物或研究对象，他们就是两千年前我们自己的形象。或者如果你生在两千多年前的汉朝，你就是这个样子，如此一想，这些形象立刻亲切了很多，他们就是我们中国人今天样貌的基础。

罗马与汉朝——这两个伟大的帝国，总让人不免有这样的假想——它们都在不断扩张，难道就没有相遇吗？如果相遇，又会怎样，是战争还是结盟？

汉画砖上面那些直白放荡的内容是否受到了罗马的影响？带翅膀的天使本是我们的艺术中难见到的，为什么会在汉画砖上出现？还有那双头鹰的形象，它不更像是罗马军队的标志吗？

而在罗马的雕塑上，皇帝或贵族的铠甲下经常是穿着丝绸的衣服。这在当时是身份和地位的象征。在罗马的文献中，记载着古老的东方有一个叫“塞里斯”的国家，意思就是“丝绸之国”。那时候只有中国能生产丝绸，罗马人又是如何得到它们的呢？

不知该庆幸还是惋惜，汉朝与罗马并没有直面相遇，他们相互遥望，之间的联系只有那条丝绸之路。或者它们的确相隔太远，还没来得及相遇，帝国就已经走到了尽头。

朱青生接受采访说：“……虽然汉朝的巨大建筑和艺术品基本都消失了，但是我们的民族至今被称作汉族，我们的语言至今被称作汉语。由此，汉朝的伟大风尚无形地穿透至今。”

今天的罗马，古市集仍然保留了下来，曾经的罗马就是从这里发展

起来的。只是如今，这个名字从一个帝国变成了一座城市。罗马可以自豪的是，这个地方两千多年来一直是首都。但是罗马城还在，罗马人却不见了。当年的罗马战士在雄伟的角斗场外，已经成了供人拍照挣钱的形象了。

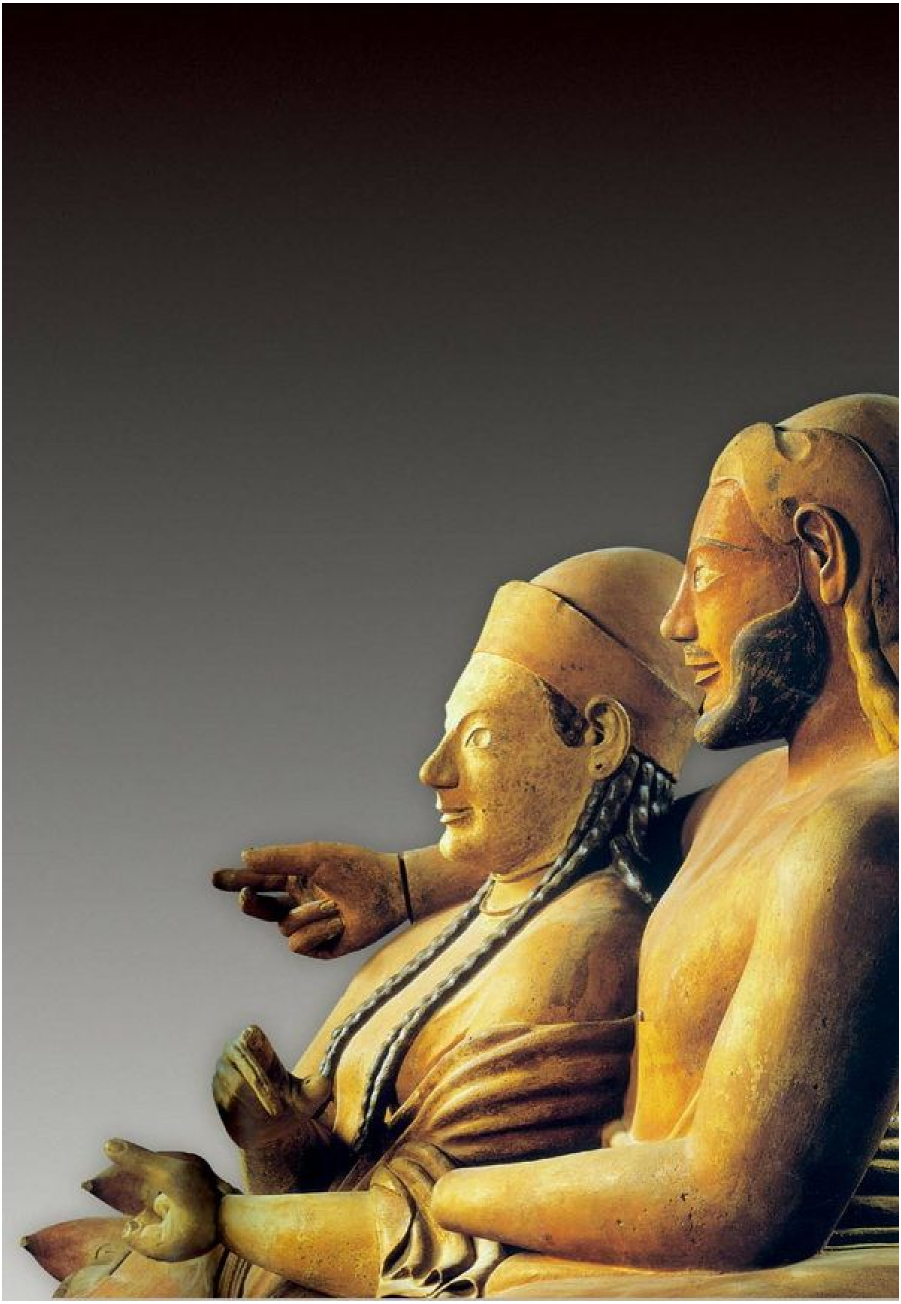
“任何人失去的不是什么别的生活，而只是他现在所过的生活；任何人所过的也不是什么别的生活，而只是他现在失去的生活。最长和最短的生命就如此成为同一。虽然那已逝去的并不相同，但现在对于所有人都是同样的。所以那丧失的看来就只是一单纯的片刻。”罗马皇帝马可·奥勒留《沉思录》如是说。



东汉汉墓壁画 《汉使持节护乌桓校尉出行图》

巴黎，星形广场凯旋门，傍晚6:30。每天的这个时候，都会有一些老兵聚集在此，在凯旋门下面，为无名烈士墓拨旺火焰。这里躺着的是他们的战友，是一些为了国家的荣耀献身的人。这个仪式每天进行，从不间断。

北京，午门广场，清晨5:30。它如今只是游客进出故宫的大门，每天的这个时候，故宫还没开放，这里难得清静，却更能感受它曾经的威严。其实，作为国家门户的象征，它并没有消失，只是位置向南挪动了一些。每天，伴着太阳同时升起，在天安门将国家的仪式进行，同样，从不间断。



神圣无上——中世纪圣母像和大唐观音的气质

本集导引：

◇ 中国：林谷芳 台湾佛光大学艺术研究所所长

◇ 法国：Guillaume FONKENELL“卢浮宫历史”项目负责人

Christian HECK 法国大学研究院高级研究员

Jannic DURAND 卢浮宫工艺品馆馆藏研究部主任



西方历史上，曾有一个漫长的千年，被称为“黑暗的时代”；这个千年里，在中国，气质各异的朝代历次更替，其间大唐盛世，辉煌无比。

西方的圣母承担着人间的苦难，东方的观音普渡着天下众生；教堂钟楼的尖顶刺入苍穹，庙宇在青山绿水中若隐若现；朝圣者向着东方跋

涉，西方极乐世界清净庄严，人们朝着各自的方向，追寻信仰。

20世纪80年代，在名为“大卢浮宫”的改建计划中，考古学家意外地发现了卢浮宫的中世纪地基与护城河。1661年前后的卢浮宫，并不是我们想象中那样，是彰显帝王荣耀的豪华宫殿，它是一座城堡，一座中世纪城堡。

时隔半个多世纪，我们还能从这些古老的石头中，触碰到中世纪特有的气质。

中世纪时期的卢浮宫从16世纪开始就逐渐地消失了，我们现在才一点点地将这些部分重新发掘出来。

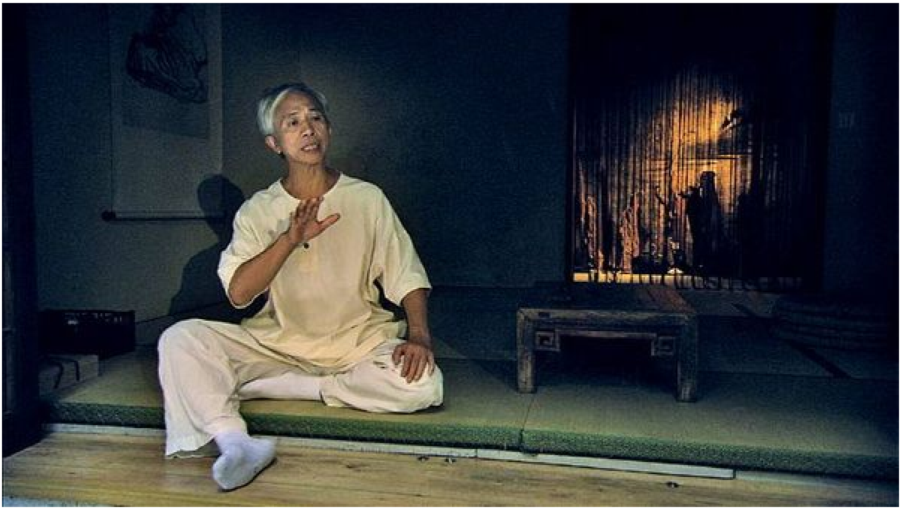
“卢浮宫历史”项目负责人Guillaume FONKENELL指着一个柱头介绍说：“这是中世纪时期卢浮宫的典型雕刻，它的年代与圣路易厅相同，柱头上雕刻着很大的叶形装饰，每个侧面还雕刻有花饰。这个柱头的位置正是中世纪卢浮宫的中心位置。”

现代人对中世纪充满了无数遐想：隐约的圣歌与吟唱，神秘的古堡与教堂，浪漫的骑士与爱情。

在遥远的公元初年，最早的基督教徒，穿行在漆黑狭窄的地下墓窟通道里，他们秘密集会，与尸体和黑暗为伴，借着微弱的烛光，完成对上帝的礼拜。

《创世纪》中上帝说：“要有光，于是有了光。”

因为与黑暗的长久相伴，光明成了当时基督徒内心最大的渴望。对光的追求，也延续到这之后的整个千年。而从公元5世纪到15世纪，这个千年，却被现代人称为“黑暗的时代”。上帝创造的光，去了哪里？或许，我们能在一些绘画里，看到那上帝之光。画像背景中的大片金色，特别是人物头部周围的光环，无不在我们眼中折射出神圣的光芒。



台湾佛光大学艺术研究所所长 林谷芳



唐卡



唐卡



卢浮宫中收藏了来自欧洲各地的中世纪绘画，“圣像画”占了其中很大一部分。然而，这些作品中的人物，在今天看来却是那样生硬、呆板。他们的身体是扁平的，皮肤灰暗、面容冷峻、姿态僵硬，这些特征再加上大片的金色背景，都在告诉我们，画中并不是活生生的人，而是某种神圣的存在。回望古希腊时期那些栩栩如生、让人愉悦的神祇，两个时代的艺术有天壤之别。难道，中世纪的艺术真的是一种冰冷的倒退吗？

林谷芳接受采访说：“我们了解西方文明的源泉，其实在艺术上面有两大区块：一块来自希腊，希腊的神祇可以就像人间的英雄一样，醉卧美人膝，醒掌天下权；另一个区块就是基督教的文明，在这里面上帝是

造物主，它是一种绝对。所以一旦彰显神性，某种程度就要把人性的部分做一定的压抑。那么这样的东西在中世纪达到极端。所以我们看到在中世纪的艺术里面，原来希腊来的这种人间性的元素就几乎不见了。”

中世纪的人们认为，现实与美丽的艺术，实际上是诱惑人心的罪恶，形体越美好，色彩越逼真，就越偏离上帝指引的道路。于是，这时期的艺术发生了一个根本的变化，去除了一切逼真于现实的手法与技术，以失真的、没有立体感的形象，来传达上帝永恒的真理。

林谷芳说：“类似中世纪这样的一个神权的时代，在中国基本上是没有发生过的，那么根本的原因跟中国文化的人间性有关联。”

中国没有神权时代，并不意味着中国的皇帝没有宗教信仰。紫禁城春华门内的雨花阁，是乾隆皇帝参佛悟道的场所。这里供奉着很多藏传密宗的佛像，还悬挂着一批精美的绘画作品——唐卡。

唐卡是藏传佛教特有的艺术形式，兴起于公元7世纪松赞干布时期，是一种装裱在彩缎上的卷轴画，供佛教徒观修、礼佛、积善祈愿。大唐盛世之时，文成公主嫁入西藏与松赞干布和亲，唐卡这种具有民族色彩的艺术形式随之传入宫廷。唐卡色彩艳丽，线条流畅，画中如此多彩的世界，让人心生喜悦之感，菩萨的面容也让人感到和善可亲。

藏传佛教曾对造像的方法进行过重大的改革。为了让当地普通民众毫无障碍的接受佛教，接受佛像，僧侣挑选出体貌匀称美好的当地人作为模特，依据他们的样子来塑造佛像，或者绘制壁画。

在唐代的敦煌壁画里，我们看到的菩萨形象，也都非常符合唐人的审美情趣。汉传佛教里，菩萨像都是居士的形象，长发披肩，璎珞满身。人物的气定神闲，展示出心如明镜的境界。我们可以感觉到，他们是活生生的人，他们的状态，完美得令人神往。

这样的艺术，用世间人们喜欢的形貌吸引你，然后再带你进入佛教的世界。而引导基督徒理解教义的，却是另一种气质迥然的艺术。他们庄严肃穆，不动人情。这些看似世间生活的场景，其实是《圣经》故事的图解。

在耶稣诞生的场面中，牲畜和马槽的出现，只是为了表示故事发生在马厩里。除了必需的人物与道具之外，几乎再也没有任何与现实生活相关的细节。艺术家以最为简练的图像，完成对故事的讲述。

现在遗留下来的敦煌壁画中，为数众多的经变画，也是用图像来解释某部佛经的思想内容。唐朝的《西方净土变》，描绘的是阿弥陀佛居住的佛国净土，极乐国土天乐常鸣，花雨漫天，那里用黄金铺地，用七种宝物装饰楼阁。中国的画匠们，借用人间最美好的景象，把皇帝的紫禁宫殿作为建筑模板，构筑出了这幅美妙奇异的天国图景。

经变画中还点缀着许多人间社会的生活小景，春种秋收，婚丧嫁娶，画匠们取材与日常生活，用通俗的故事，来表达佛经的教义。比如，一幅婴儿车的壁画是为了讲解《父母报恩经》，告诉人们要孝养父母，知恩报恩。无量寿经中，人刚刚转世到净土世界的莲花童子形象，是用穿条纹背带裤的小孩子来表现的。皈依佛门前要清洁身体，有刷牙的，有洗头的，就连如厕也被画到壁画里。这些画面乐观、明朗、富有情趣，蕴含着世俗的情感和愿望。

两相对照，中国唐代的佛画，可谓是体现宗教性与人间性融合的一个高峰，而中世纪的西方基督教艺术，却是神性的无限张扬。

那么，我们在墓窟里看到的鱼，绘画中缠绕在树上的蛇，圣徒肩膀上的鸽子，又有什么神性可言呢？

法国大学研究院高级研究员Christian　HECK介绍说，当时西方的思想中，人们相信，这个世界只是昙花一现，一点儿都不重要，而永恒又是那么地高高在上，那么最为关键的就是设法将人与那个高高在上的存在联系起来。这样的绘画原则，在本质上是象征性的，也就是说中世纪的人认为，事物象征着它本身之外的另一种东西，它让人们想到超越的存在。在基督教艺术中，鱼并非是水中游鱼，它象征着基督；而蛇则是罪恶与诱惑的化身；鸽子代表圣灵；苹果意味着原罪；天空投射下来的金色光芒是上帝；圣母手中的百合花，象征着她的纯洁；十字架也远非交叉的线条那么简单，它代表的是整个基督教。

作为研究中世纪艺术的专家，HECK教授很容易理解中国艺术中的符号化表达。只有当我们放下固有的成见，理解了人们的信仰，我们才能真正理解东西方宗教艺术的意味。中世纪艺术中的图像，都可以被看成是代表着某种意义的符号，它们仿佛是一种语言，一种传达上帝教诲的语言，引导人们理解上帝代表的真理。

而在东方，终极的真理存在于人的心里，要理解这样的真理，靠的是个人对人生五味的体验。这种体验，在艺术中，就化为画家笔下的神韵，化为雕塑家手中的千姿百态。如果不是感受到智慧的通达，简单的笔墨怎能这般酣畅淋漓，化于无形；如果不是体味到禅定状态的喜悦，如何能将泥土表达的如此生动；艺术家个人修养与境界的高低，决定了艺术作品的高下；反过来说，艺术作品的优劣，也表达出悟道的境界。

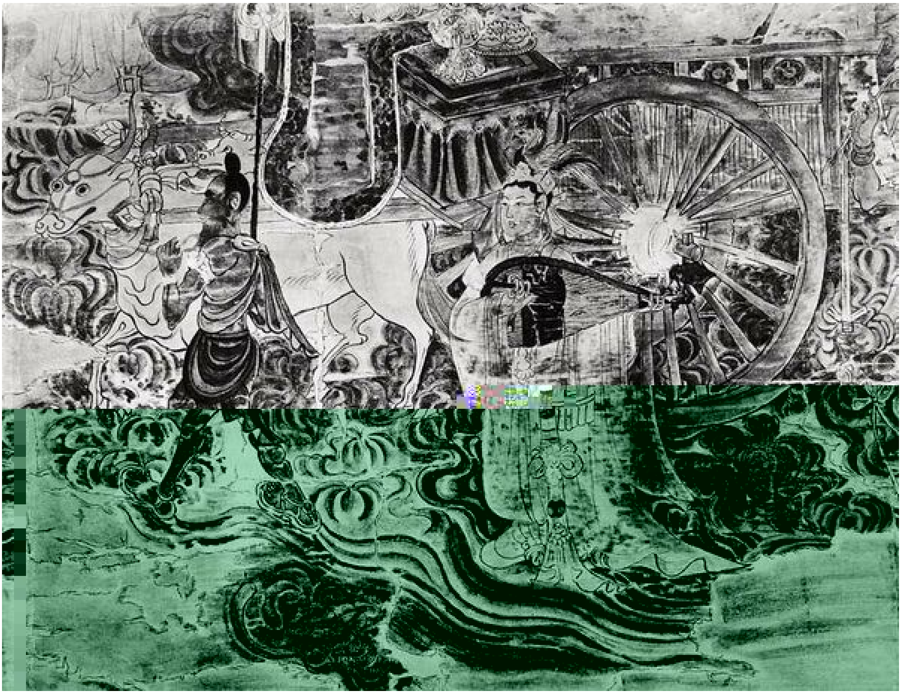


历代帝王图（唐摹本局部），阎立本作

公元1000年，人类迎来第一个千禧年，基督教预言中的末日审判就要上演，整个欧洲的宗教情绪空前高涨。人们兴建起大批教堂，大地仿佛披上了一件白色的外衣。然而，末日的审判并未成真，最终的救赎没有实现，接下来的欧洲又经历了动乱的500年，宗教战争和自然灾害接踵而来，饥荒与瘟疫纷纷降临。

对于那些失去亲人的信徒们而言，他们此时仿佛更能理解一位母亲的痛苦，她就是圣母玛利亚。人们相信曾经历丧子之痛，而依旧保持虔诚的圣母，可以带给他们心灵抚慰和坚强的力量。

卢浮宫工艺品馆馆藏研究部主任Jannic DURAND在介绍《让娜·德芙约圣母》时说：“我认为，这件作品确实值得关注，确实是卢浮宫馆藏中的精品。她是教徒心中的重要人物，因为她是神的母亲。那是在公元4世纪、5世纪的时候，特别是在以弗所宗教会议的时候，圣母最终被宣称为基督的母亲。从这个时候开始，圣母的形象迅速增多了。圣母是女性，同时也是神的母亲，因此她就像母亲一样更容易让人亲近，比三位一体的圣父、圣子、圣灵更容易接近。”



西域壁画 《炽盛光佛并五星图》（局部）

林谷芳接受采访说：“它是符合人性的，更不用说原来历史中间就有所谓的女神的崇拜，就有一种母性的依归。那么至于常常有人把圣母玛丽亚比作于佛教在东方的观世音菩萨，的确也有它的相同之处—— 一种母性的依归。”

观世音菩萨在中国人心中是最为亲近的一位菩萨。她是诸佛慈悲心的人格化身，发下大愿观照人间，只要呼唤她名号，便会得到救助与关怀，所以无论在汉地还是藏地，观音信仰十分盛行。最初的观音菩萨是以男性形象出现的。敦煌的初唐壁画中，菩萨姣好的面庞上还挂有两撇胡子，盛唐之后，观音菩萨形象逐渐丰满。其实在佛经中，菩萨本无男女之分，根据机缘不同，随机化现度化众生。

林谷芳说：“男像转成女像当然有它的历史原因，如果我们从时代来看的话，可以看到，隋唐的时代，它基本上是一个开阔的时代，有这个雄阔的男像，符合所谓丈夫的精神，天人师在佛经里的精神。那么到了宋之后，其实中国文化走入比较幽委的路，那么很多东西，它的线条开始纤细，它的造型开始柔美。”

观音菩萨形象在宋代达到了最为柔美的程度，此时大唐盛世已是历史云烟。1096年，当宋与西夏开始了金明寨之战时，欧洲大陆已经因多年的灾荒战乱而疲惫不堪，喘息未定，令人闻风丧胆的黑色病又开始席

卷欧洲。14世纪末期，一位叫卡奥尔的牧师曾写道：“我一生所见，除了战争别无其他。”在这个时候，中世纪已经接近尾声。笼罩着神圣光芒的圣母形象，在战乱年代散发着人性的美。



卢浮宫工艺品馆馆藏研究部主任 Jannic DURAND

DURAND介绍说，《让娜·德芙约圣母》镀金银质雕像是14世纪上半期哥特式艺术的杰作，金银匠十分灵巧地将金属箔卷曲起来，造成了一种真实衣物的幻觉。圣母的轮廓略为呈现S形，具有优雅的情调。她面部温柔，与圣礼拜堂的圣母像不同，她更加浑圆，更加柔美。在这里，圣婴的手抚摸着母亲的面颊。这件作品表现了14世纪上半叶，人们认为的理想的美。

现实生活虽然那样艰难，人们的心中仍有希望，越是黑暗，越是渴望光明。圣母玛利亚, 就宛若一道圣洁的光。

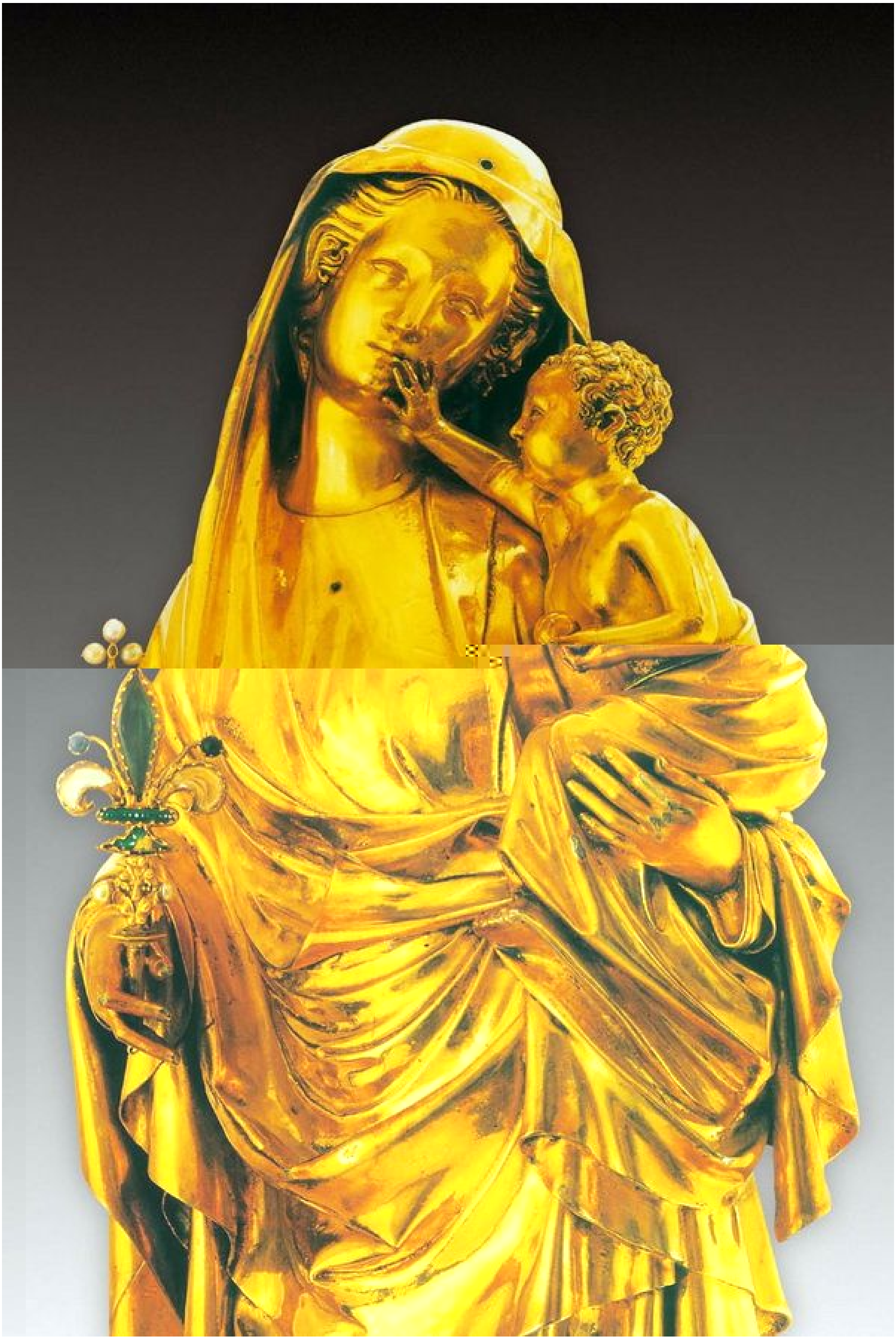
卢浮宫里的《让娜·德芙约圣母》，不仅是单纯的圣母像，它还有容纳圣物的功能。它由三部分构成，包括底座、圣母像，还有圣母手中所拿的百合花。实际上，水晶做的百合花花瓣内，以前曾经保存过来自圣母的圣物，有圣母的面纱碎片、头发和乳汁。这些圣物在中世纪教徒的眼中自然极其珍贵，在某种程度上对于今天的教徒也是如此。

基督教徒崇拜圣物，在佛教中，也有一种备受珍视的宝物，那就是舍利。舍利是指佛陀或者高僧火化后的遗物，盛放舍利的容器，也堪称是中国工艺史上的杰作。

法门寺唐代地宫的秘龛内，释迦牟尼佛真身舍利及影骨，盛放在多重做工精美的宝函里。函身所用的材质非常珍贵，上面雕刻着各种花

卉，镶嵌着珍珠宝石。盛放佛祖真身舍利的鎏金银宝函，上面錾刻金刚界45尊造像曼荼罗，是目前世界上发现最早的密宗曼荼罗坛城，雕工极为精致。可以想见当时的人们在制作它时，耗费多少心思。

圣物也好，舍利也好，盛放它们的器具，都绝非寻常之物。制作这些器具的能工巧匠，在当时并不被看作是艺术家，他们只是手工匠人，大多数人都不能在作品上留下自己的署名，我们无从得知他们是谁。这些默默无闻的工匠们，用当时最珍贵的材料来打造圣器，用最高超的技巧来装饰圣器。他们在这些让现代人都惊叹不已的作品中，记录着那个时代的信仰与追求。

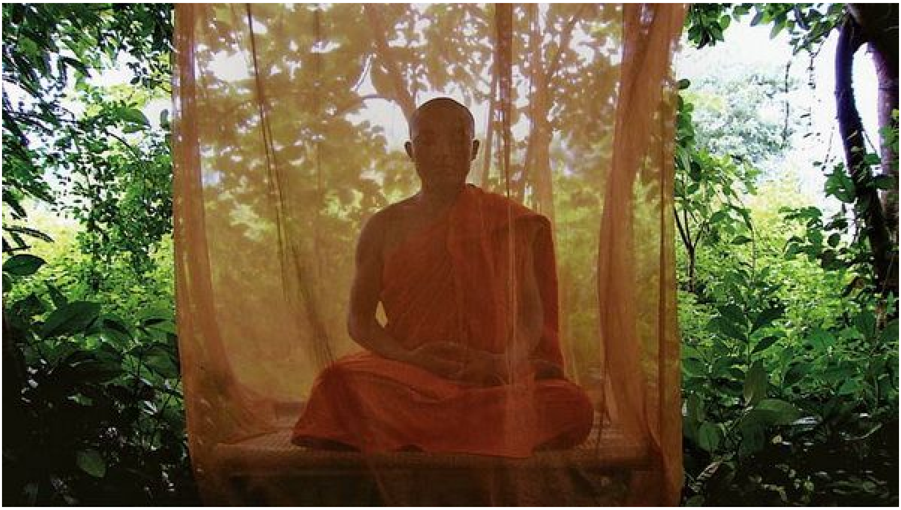


卢浮宫馆藏的圣物器数量繁多，建立这个收藏的基础，来自圣德尼修道院的珍宝室。《让娜·德芙约圣母》在法国大革命期间进入卢浮宫，她最初是由法国国王查理四世的妻子让娜，在1339年，奉献给圣德尼修道院的。

在圣德尼修道院的历史上，有一个人的名字永远不会被忘记，那便是1122年，被任命为修道院院长的絮热。他在任期之内，订做了大量精美的圣物器。在他看来，将信仰打造成精致绚烂的圣物器还不足以彰显上帝的荣耀，他还要把执著与虔诚扩大到盛放这些圣物器的空间，那就是上帝在人间的居所——大教堂。以往的教堂建筑厚重、昏暗，絮热要让它明亮起来，要让它弥漫着来自上帝的光芒。这种轻盈明亮、高耸入云的建筑，被称为哥特式风格，从12世纪开始，在欧洲大陆风行开来。大教堂矗立在欧洲城市的中心，成为了城市的象征。



巴黎圣母院是法国著名的哥特式建筑，矗立在塞纳河西岱岛的东南端，有人称它为巴黎中世纪时期最美的一朵花。教堂深处，有着惊艳的雕刻、绘画、花窗、吊灯，在烛光的摇曳映照之下，僧侣的祈祷之声应和着乐音，仿佛能够穿透拱顶，一直通向苍穹。德国哲学家黑格尔说：眼睛在向上转动，一直看到拱顶，就像把自己的心灵提升到神灵那里，躁动不安的心才能在神的怀抱中安息下来。哥特式的教堂成了中世纪漫长的石头记中最精美华丽的高潮。



山林体验

林谷芳说："谈到中国寺院的建筑，尤其是与外国相比的时候，许多建筑学者会有些遗憾，也就是从一种历史跟考古的角度来看的话，因为木造的建筑容易腐朽，所以在历史复原上有它的困难。"

山西的唐代木构建筑——大佛光寺，是保留下来年代最久远的寺院。寺院坐落在青山绿水之间，与自然融为一体。不同于西方石造建筑崇高伟大，中国木造建筑温润亲切，讲究内敛含蓄，这正是天人合一的体现。木造建筑其实取之于自然，最后回归于自然，来自于尘土，最后回归于尘土，它其实可以体现一种真实的成住坏空。所以，木造建筑所谓的局限，在佛教，勿宁是一种殊胜，而非遗憾。

无论东方的，还是西方的，宗教都在为人们提供一种慰藉，在面对这个无法把握的世界时，带给人们越过现实障碍的勇气，从而获得内心的宁静。

当我们观看中世纪的宗教艺术品，当我们观看人类任何一件宗教艺术品时，我们所面对的已不只是作品本身，而是当时人们精神寄托的载体。这些作品，使我们感受到那一颗颗诚挚的灵魂和他们内心崇高的存在。这也许就是宗教艺术恒久动人的魅力所在。



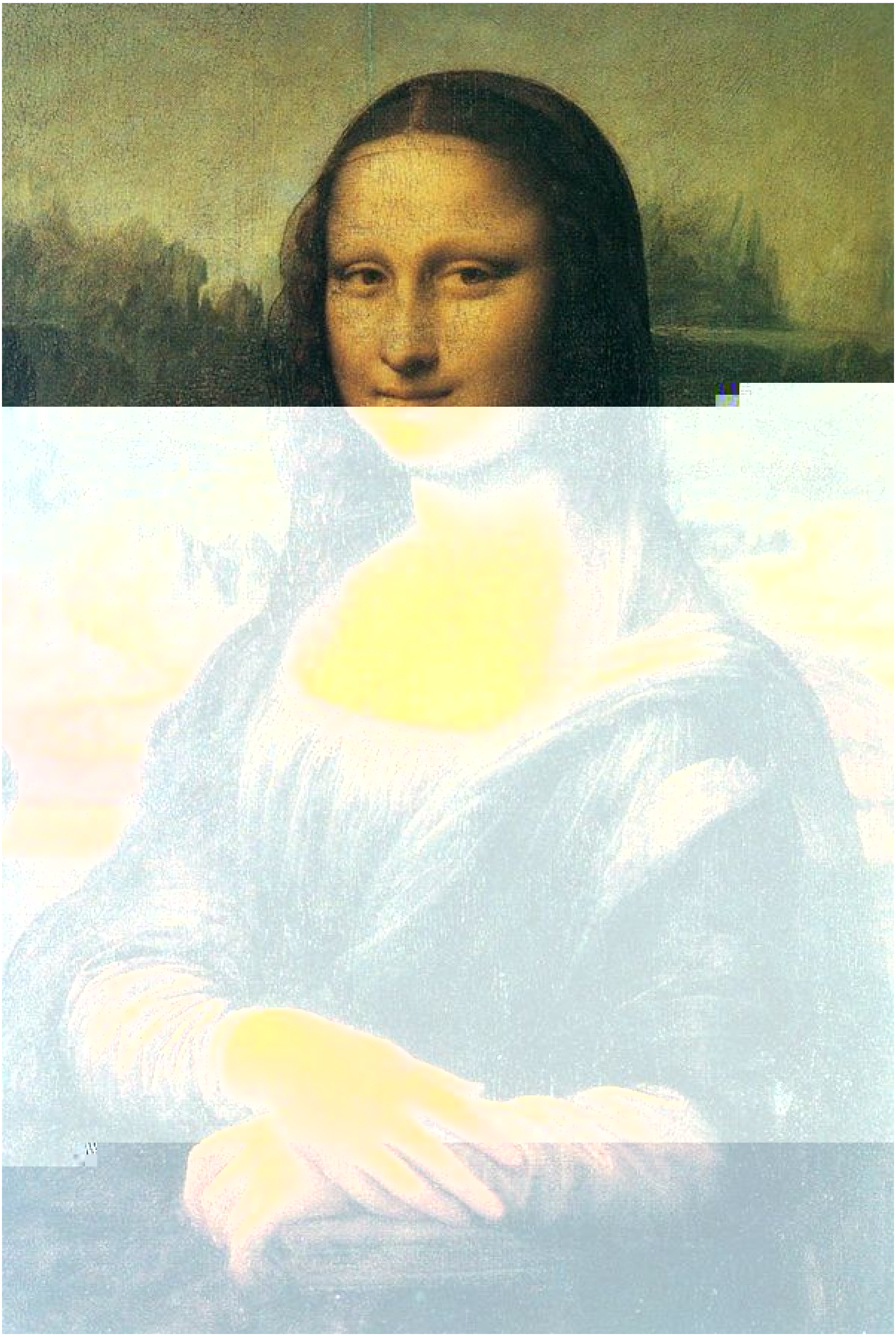
《圣母加冕图》，安吉利科作

完美人生——蒙娜丽莎密码

本集导引：

◇ 中国：严培明 法籍华人画家

◇ 法国：M.Vincent DELIEVIN卢浮宫绘画馆馆藏研究员



有一棵树代表西方艺术最高的精神，这是一棵达·芬奇笔下的树；东方文人心中也有一棵境界之树，它出自中国元代画家倪瓒之手。为了理解西方艺术精神，我们透过这两棵树对照观看。在卢浮宫中，达·芬奇的精神之树，已化作一抹朦胧的微笑，启发后世。

2009年2月11日晚，卢浮宫正等待着一张中国面孔。法籍华人画家严培明个人画展《蒙娜丽莎的葬礼》即将在这里揭幕。

严培明接受采访说："当时卢浮宫请我办这个展览的时候，给了我一个自由的选择，他们告诉我就在蒙娜丽莎厅的后面，当时我一下子就想到了，啊？我一定要画蒙娜丽莎。"



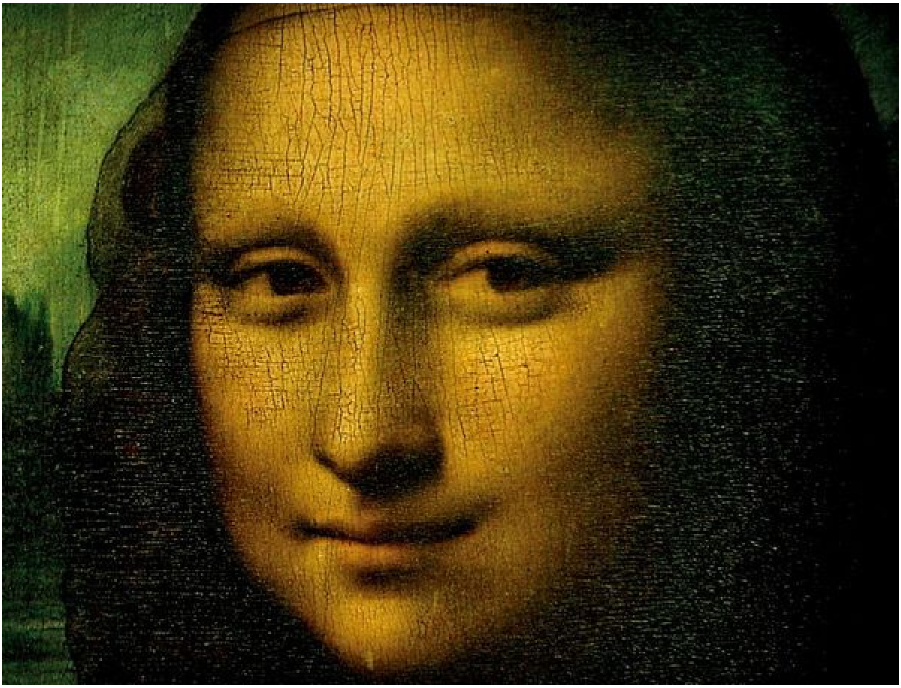
严培明

科罗，达利，杜尚…… 不同时代的人，都以不同的方式解读着蒙娜丽莎。

《蒙娜丽莎的葬礼》在卢浮宫德农厅揭幕。这是和蒙娜丽莎有关的当代作品，第一次离达·芬奇的《蒙娜丽莎》如此之近，她们只相隔30米。

黑白的蒙娜丽莎，难掩东方绘画的影子，西方人对此津津乐道。可如果时光倒退400年，事情远非如此。

1601年，几位洋面孔进入中国，他们是来自意大利的在华耶稣会，领队的是会长利玛窦。这一年，三幅西洋绘画进入了紫禁城，它们是利玛窦筛选并进呈给万历皇帝的。利玛窦期待万历皇帝会惊叹意大利绘画艺术的精妙，他可借机取得万历对传教的支持。然而令人失望的是，万历皇帝除了对类似于"活佛"的耶稣像比较感兴趣外，对西洋绘画的技法并无兴致。



《蒙娜丽莎》（局部）

利玛窦非常困扰，我们在他的笔记里看到这样的记录：“中国画只画阳不画阴，所以看起来画面没有凹凸，对于油画艺术以及透视原理一无所知，结果他们的作品更像是死的，而不像是活的。并且只用黑色而不用彩色。”利玛窦看不出，这种并不反映真实自然的绘画，能有多大的价值。

这位达·芬奇的同乡，已经遭遇了不同的艺术理念之间的困惑。

人都有求真的本能，西方传统在绘画中强调了这条求真的道路，特别是在文艺复兴时期。

达·芬奇在他的手稿中反复提到的一个词，就是“镜子”。他说：“画家作画时都应该具备一面镜子，画家的心应当像一面镜子，如实地反映各种物体的色彩和形象。做到这一点，画家仿佛就是第二自然。”

而在中国，艺术的境界未必只是求真。在紫禁城，当年利玛窦要觐见的明朝万历皇帝心里，绘画艺术并不是为了真实的描摹自然。

据说，自唐朝王维开始，就试图超越自然的束缚，追求一种最高的审美——在笔墨精妙处表达画家心中感悟到的精神境界。这或许就是超越外在物质世界，与天地万物合为一体。一种精神上更加超脱、形式上更为自由的绘画传统趋于完善。这种绘画具备特有的精神追求。“墨池挹

涓滴，寓我无边春。”这是元代文人画大师倪瓒对自我绘画的文字表达。在他看来绘画是抒发自己内心的情感。不求形似,只为一吐“胸中逸气”。他用自己的一生去实践，去追求那种对天地万物的感受——“悠远淡则真”。



卢浮宫绘画馆馆藏研究员 M.Vincent DELIEVIN

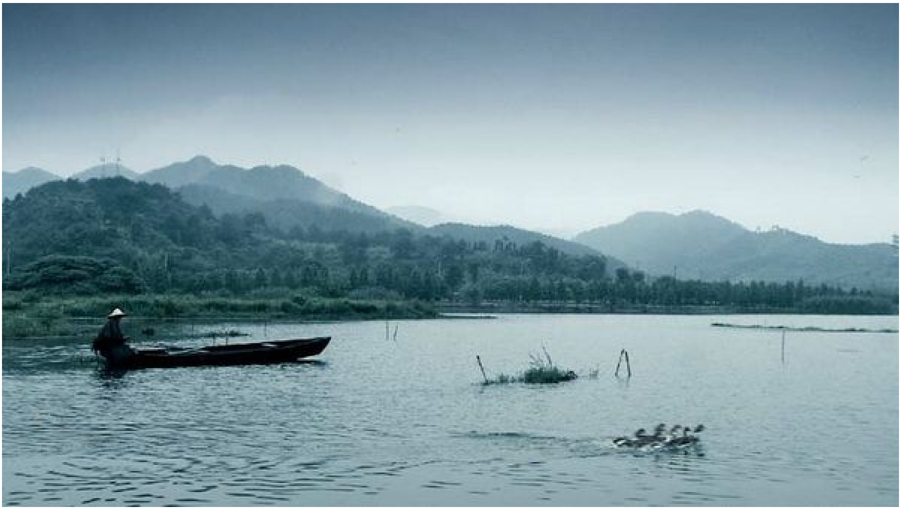
静谧的晨曦中，在如潮的人群涌来之前，古老的卢浮宫享受着片刻的宁

北京大学朱青生教授谈《蒙娜丽莎》





1519年，达·芬奇病逝于吕西城堡



江南风景



在文艺复兴时代，身为艺术家，意味着就是科学家。因为，那个时代的艺术是人把握世界的一种方法，这种方法就是一门科学。我们今天称之为人文科学。科学只有一个，就是人用理性把握世界、把握人生、把握神的方法。艺术由此成为一门可以传授，可以记录，可以进行研究、考证、反复验证的学科，它的传承与体系变成一种知识框架，变成一个知识系统的组成部分。

达·芬奇的《蒙娜丽莎》是文艺复兴最为杰出的一件作品，也是人类历史上最为杰出的一件作品。显然，蒙娜丽莎脸上、手上和胸部的光线都不是日光，也不是天光，似乎有一枝烛光或者灵光照耀着她的身躯、头颅和手臂，而且光源不是来自同一个地方。这些光似乎是随着观察者的需要，随着他眼睛的需要，在依次照亮对象的各个部分，由他来进行必要的描摹。静。维纳斯披上了清晨的第一缕阳光，胜利女神的衣裙看似在晨风中轻舞飞扬，达·芬奇的蒙娜丽莎，凝望我们的目光神秘、深邃，一如往昔。她们是卢浮宫的镇馆三宝，前两件均是古希腊时期的作品，只有《蒙娜丽莎》是创作于五百多年前的意大利绘画。

卢浮宫绘画馆馆藏研究员M.Vincent　DELIEVIN接受采访说：“我们确实为《蒙娜丽莎》挑选了一个最大的展厅，这是为了观众的需要。一般而言，达·芬奇的另外一些作品都在大画廊里展出。但是为了让更多观众看到这位‘明星’蒙娜丽莎，我们决定将它挂在这里。每年，前来欣赏《蒙娜丽莎》的游客人次，达700万之多。”

严培明表示：全世界所有的旅游者，到巴黎以后就看《蒙娜丽莎》，他是作为一个艺术家，到卢浮宫办一个个展，是临时个展，也是属于艺术家、旅游者，经过而已。

蒙娜丽莎展厅门外，汇聚了她那个时代最伟大的绘画作品——意大利文艺复兴时期的绘画，也就是著名的大画廊。

意大利佛罗伦萨是文艺复兴的发源地。文艺复兴早期，在求真的道路上，人们借助复兴希腊罗马古典文化的外衣，提出了更为崇高的理

想：崇尚人性的自由张扬，崇尚理性的科学严谨。文艺复兴时代的完美和辉煌使世界历史迈向了新的时代。乔托、保罗·乌切罗、多那太罗、安东尼奥·马奈蒂和布鲁内莱斯基，一代接一代，开启着文艺复兴的宏大篇章。



《文艺复兴五位佛罗伦萨大师》



《圣弗朗西斯》，乔托作



乔托的《圣弗朗西斯》展示在卢浮宫大画廊的起点处，乔托在中世纪后再次将真实带入画面，它预示着文艺复兴求真写实的精神，这个转折既是对人物情绪的真实表达，也是对事物形体的准确描绘，使乔托成为第一个文艺复兴画家。

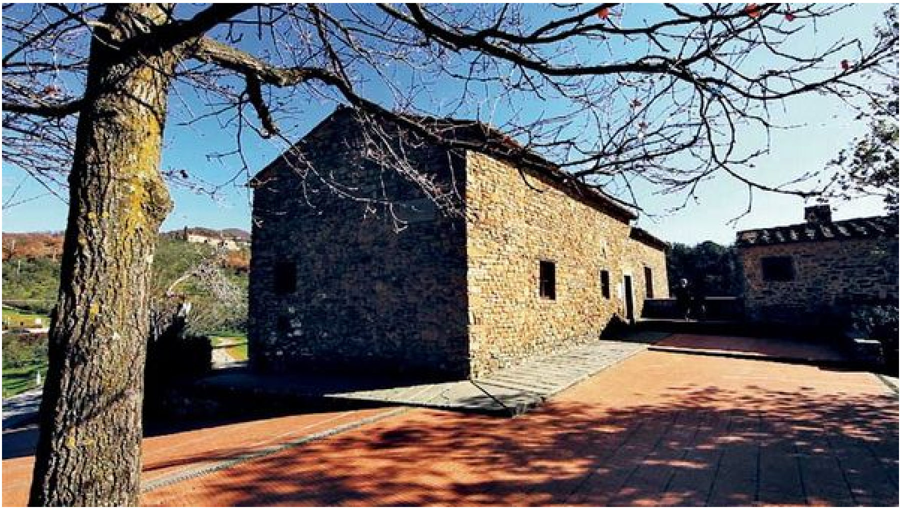
在乔托旁边的厅廊里，波提切利将文艺复兴的精神推向一个特殊的方向，在他笔下，线条对真实的揭示，到达了细致和深刻的地步，使得人物面孔洋溢着一种神秘和优雅，却又掩饰不住对情绪和欲望的渴望，充满了人的肉体美感，通向了文艺复兴精神的核心，那就是人性的解放。

达·芬奇承继了表达人性的精神，并在科学的引导下，将这条道路推向无限而永恒的境界。

在佛罗伦萨郊区芬奇镇附近的安基亚诺村，1452年，一位老人写到："4月15日，星期六，夜间第三个小时，我有了一个孙子，名为莱奥纳多。"莱奥纳多·达·芬奇就出生在这里，他在遍布橄榄树的宁静乡村中，度过了童年的时光。51年之后，他的名字，与一个女人的名字永远联系在一起——她就是蒙娜丽莎。小镇的童年经历，如何导致他对人的精神和肉体如此精密的观察。时过境迁，这样的观察又会韵化为朦胧的艺术灵感，一如中国艺术家在卢浮宫中的创作。

严培明说："这个艺术效果对我来讲就像一个投影，蒙娜丽莎，达·芬奇的蒙娜丽莎。就像一张幻灯片一样，幻灯片的投影，像电影的投影一样放在后边去，形成了一个灰的……我画的是蒙娜丽莎的影子。"

影子般的蒙娜丽莎浅淡朦胧，在灰白的交融中，依稀流露出几许中国水墨画的韵味。



达·芬奇故居

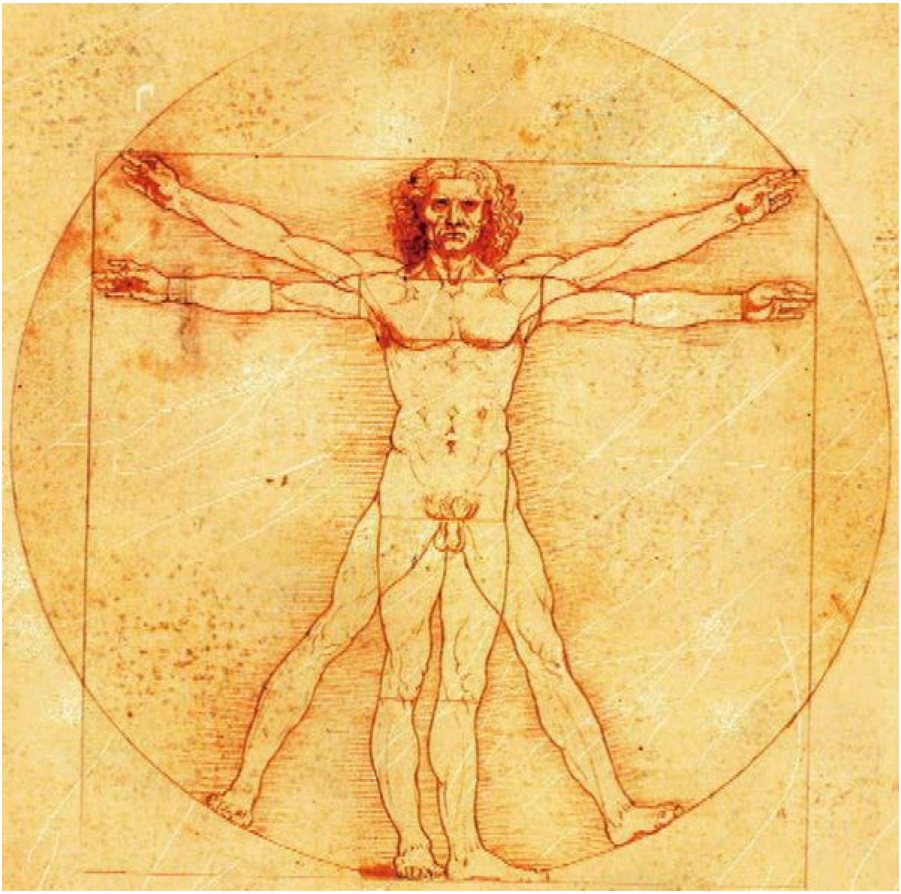
也许，作为一位中国人，严培明难以放下延续了千年的水墨情结。

距离严培明家乡——上海，不远的江苏无锡，有一座小小的纪念馆。淡季的时候，每天出入这里的，往往只有管理员一个人。而它纪念的，便是中国历史上那位伟大的画家——倪瓒。

1301年的冬天，倪瓒出生于江苏无锡梅里村，他家境富有，长大后好洁成癖，各种服饰都要用一种名贵的香料——兰乌香熏过几次以后才穿。就连屋前种的树木，他也要人经常刷洗，最后导致树木因水涝而死。倪瓒生性怪癖，却备受尊崇。几百年间，到底是他怎样的艺术境界引发人们的崇拜和敬仰？

倪瓒常画竹子、树木和石头，再辅之以远山近亭，独具特色。《秋亭嘉树图》描绘是江苏无锡太湖边的秋景，远景中湖波淼淼，山形幽淡，天色空阔无云；近景处一脉土坡，茅屋草亭，树木两株秀丽其间。

倪瓒笔下的树，树干从山石中钻出，似乎没有根，全然区分不出枝叶形体。人们看他画的竹子像是茅草，他却丝毫不以为意。



《维特鲁威人》，达·芬奇作

倪瓒论画时常说，我爱画竹子，为的是抒发胸中逸气，哪能去计较似与非似。倪瓒所画的并非自然中的竹子，而是他心中的竹子。“逸笔草草”，恰恰写出了竹子清秀疏朗、纤细有节、刚韧不折的趣味。这些趣味，寄托在倪瓒的树上，把中国艺术的最高追求呈现为内心感悟的笔墨。

倪瓒的树并非写实之树，而达·芬奇的树恰恰就是一棵逼真的树。树木是达·芬奇的研究对象，树干的生长规律，层层枝叶间的距离与结构，都揭示着文艺复兴科学精神的要求。《博士来拜》来自达·芬奇未完成的油画。

要想精确的表达真实，逼近物质世界，首先需要完成对真实的观察，才能得到理性的认知。

达·芬奇遗留给后世很多珍贵的手稿，它们在今天看来俨然就是科研笔记。每一片叶子的旋转都意味着一连串精确的数字与角度计算。与其

说达·芬奇是在作画，不如说他是在研究更为确切。

如果说树木可以方便地进行横剖、纵剖，那么研究人体结构就要复杂得多。在1欧元的背面有一张著名的人体比例图，它是1490年，达·芬奇绘制的《维特鲁威人》。

那时，米兰鼠疫结束不久，大量尸体无人认领。这也许为达·芬奇的人体研究提供了可能。



“世界美术史上最美的一只右手”

“为了对这些血管拥有实际而完整的知识，我已经解剖了不下十具的尸体了，把各种器官全部都加以分解，把包括这些静脉的、即便是最微小的肉屑，也都剔除干净。”在达·芬奇的解剖手稿中，手臂旋转的姿态被多次分解，化为骨骼与肌肉的转动，化为运动与力度的公式。达·芬奇在手稿中写道：“只有赋予画中人物活泼的手势，才能让他们拥有思想意图。”

达·芬奇用了很大的功夫去描摹蒙娜丽莎的双手，有人这样称赞：这是世界美术史上最美的一只右手；而蒙娜丽莎脸庞上的微笑，只要见过一次，就永远离不开我们的记忆。

人为什么会笑？这也是达·芬奇的研究课题。仅仅了解人体结构，并不能做出完满的解答，还需要发现其中的力学规律，确定哪些肌肉的拉伸、收缩和放松会使人露出不同的笑容。而什么才是蒙娜丽莎的微笑？

达·芬奇做了大量细致缜密的研究与准备工作，历时5年才完成了《蒙娜丽莎》。他用科学来再现生命的形态；而中国画却要摆脱形体的

束缚，才能使生命的气息自然流淌。“夫画道之中，水墨最为上，肇自然之性，成造化之功。”

《秋亭嘉树图》是倪瓒晚年的画作，画卷自题：“七月六日雨，宿云岫翁幽居，文伯贤良以此纸索画，因写秋亭嘉树图并诗以赠。风雨萧条晚作凉，两株嘉树近当窗。……临流染翰摹幽意，忽有冲烟白鹤双。”

一段题记，便可看出倪瓒作画，全然不同于达·芬奇。倪瓒有感于当下情境，在挥毫的瞬间，融入多年对人生、对自然的体悟。他的《秋亭嘉树图》，随兴而起，兴尽而终，强调自在、飘逸的创作冲动。咫尺之图，写百千里湖山。

倪瓒的风景挥于笔下，升于心田，而蒙娜丽莎背后的风景，却成为人们争议的话题。这样的风景到底在哪里？为什么如此逼真，却又那样的神秘。

风景在画中的延续，对于文艺复兴时期的画家而言，就是在画中制造出具有延续感的空间，似乎人可以把手伸进去，甚至可以走进去。制造空间感就是



《秋亭嘉树图》，倪瓒作

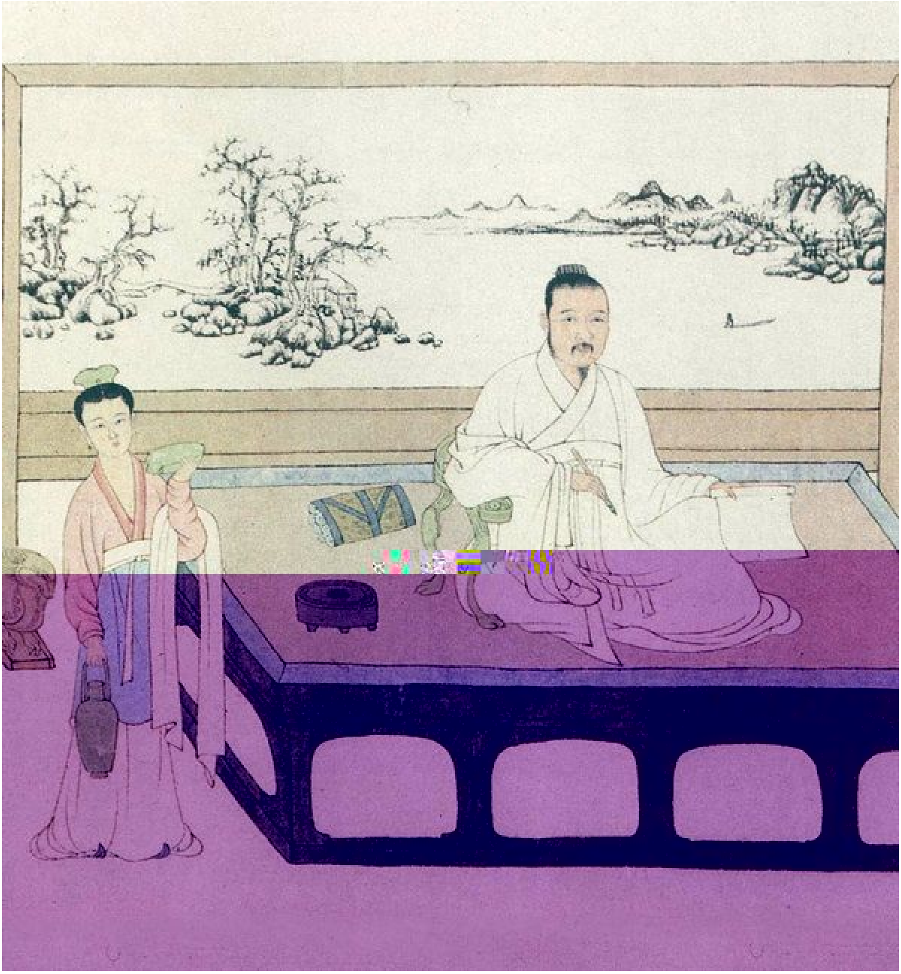
倪瓒 (1301 - 1374)

元代画家、诗人，字元镇，号云林居士等，江苏无锡人，博学好古，孤僻狷介，终生不仕。他家境富有，后散尽家财；不久遇乱，泛舟五湖达20年之久，研究佛学，后来又入全真教修道。入明，黄冠野服，混迹群氓。其作品意境幽深，是元代南宗山水画派最具代表性的画家。

他擅山水、竹石、枯木等，以纸本水墨为主，创造“折带皴”，是平远画法的典型。其山水师法董源、荆浩、关仝、李成，加以发展，画法疏简，天真幽淡。1353年到他去世的20年里，倪瓒漫游太湖，行踪无定，以诗画自娱。所以作品多画太湖山水，构图平远，景物极简，多作疏林坡岸，浅水遥岑。用笔变中锋为侧锋，折带皴画山石，枯笔干墨，淡雅松秀，荒寒空寂，萧散超逸，简中寓繁，“每于苦涩之中见丰润，似疏略而实遒劲”。

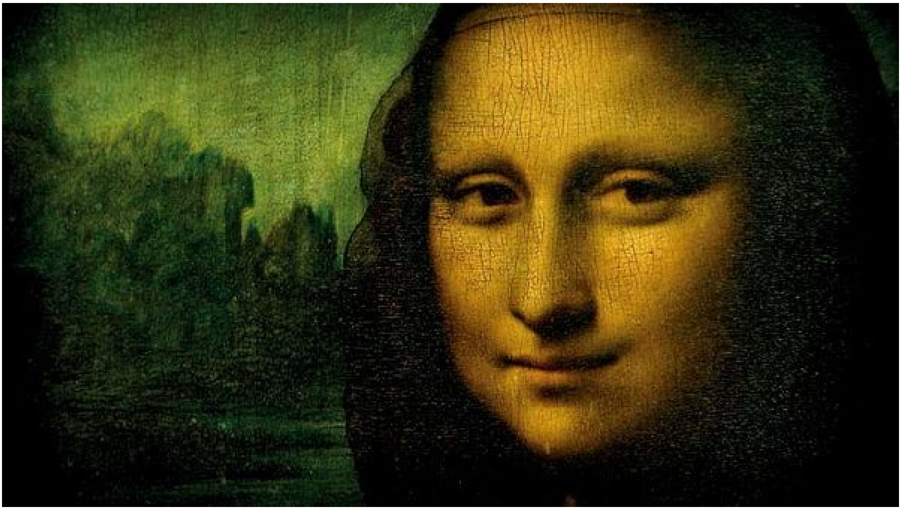
文征明评曰：“倪先生人品高轶，其翰札奕奕有晋宋风气。”王世贞《艺苑卮言》认为，“元镇极简雅，似嫩而苍，宋人易摹，元人难摹，元人尤可学，元镇不可学也。”清代布颜图《学画心法问答》提出:“高士倪瓒，师法关仝，绵绵一脉，虽无层峦叠嶂，茂树丛林，而冰痕雪影，一片空灵，剩水残山，全无烟火，足成一代逸品，我观其画，如见其人。”美学家宗白华评价说：“中国山水画趋向简淡，然而简淡中包具无穷境界，倪云林画一树一石，千岩万壑不能过之。”画史将他与黄公望、吴镇、王蒙并称“元四家”。

著有《清閟阁集》15卷，传世画作有：《秋亭嘉树图》、《梧竹秀石图》、《六君子图》、《古木幽篁》、《幽涧寒松图》、《容膝斋图》等；书迹有《三印帖》、《月初发舟帖》、《客居诗帖》、《与慎独二简》、《杂诗帖》等多种。（蒙木 编）



《题倪瓒像》（局部),张雨作

仆之所谓画者，不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳。——倪瓒制造出一个逼真的世界，在一个平面上如何实现这一点，他们采用的方法就是透视。这种方法是模拟人的眼睛，遵循近大远小的原则来画画，所有线条会在远处交汇于一点。向这一点飞奔而去的线条，造成了空间深入的感觉。



蒙娜丽莎背后的风景如此逼真，却又那样神秘



“蒙娜丽莎的影子”,严培明作

在这种线性透视的基础上，尼德兰人发明了大气透视法，人眼看近处清晰，远处朦胧，达·芬奇将这种方法用在《蒙娜丽莎》的背景中，造成了烟雾的效果，背景山水幽深苍茫，色彩也趋向含混模糊，引得人们阵阵遐想。达·芬奇的风景也许并不存在，而他创造出的这片风景，完全符合于物质世界的自然规律。

除此之外，达·芬奇还继承和发展了早期画家的明暗画法，用光线和阴影来表达人物和景致的立体感，消融了物体转折中间生硬的明暗分界

线，这种技法的成熟，是西方绘画艺术的重大转折。

蒙娜丽莎的微笑如此令人捉摸不定，不是出于一张画的成绩，而是得益于整个文艺复兴西方文化的精华，是那棵精神之树最为丰硕的果实。

世界到底是什么？对于达·芬奇，科学才是他寻找答案的途径。因为在那个时代，艺术就等于科学。

1487年，35岁的达·芬奇绘制了世界上第一架飞行器的设计图。他一生中设计了各种机械与武器，其中甚至包括潜水装置、自行车、坦克、连排机关枪、直升机，很多设计都因当时的科技水平而无法实现，直到现代才被制造出来。达·芬奇在世界发明史中，也留下了他超凡卓越的名字，后人无法企及。

再看看《秋亭嘉树图》中的那些山，在倪瓒的笔下，静默、沉寂，看似平淡的线条中，意味深长。浩淼的湖泊，倪瓒并没有用笔墨去描绘，只是用宣纸中大段的留白来表达心中的太湖之水。

在那个时代画家的眼中，山水都是有表情的，他们或笑或怒，或素面相对，或沉寂自然，他们说，山是不能说话的，人去评说它，笔墨本是无情的，但应用挥洒之后，情趣和意境便在薄薄的纸张中展现。

中国的山水画也会通过墨色深浅浓淡的变化，来表达景物的远近。虽不讲究透视，但远近的观念依然存在。而倪瓒却反其道而行之，墨色基本一致，彻底抛开远近浓淡之分。超然于物象之外，简洁精练，久久凝视，让人渐觉寂静无声，高远辽阔。

在人生最后的20年里，倪瓒住在船上，漫游太湖，行踪漂泊无定，足迹遍及江浙一带，“只傍清水不染尘”，悠游于天地，忘我于自然。

相传乾隆皇帝对《秋亭嘉树图》钟爱有加，称其为绝世逸品，并在画上盖有御书房鉴藏宝、三希堂精鉴玺和乾隆鉴赏等多个印章。

《秋亭嘉树图》也因受到后朝皇帝和文人士大夫的喜爱，被收藏在紫禁城里，成为绝世珍品。

在另一座宫殿中，1546年，法国国王弗朗索瓦一世，将《蒙娜丽莎》购入法国王室，最终成为卢浮宫闻名于世的绘画珍藏。DELIEVIN说：“关于这幅画的著述已经不计其数，然而即便是在今天，仍然有重要的发现增加它的声望。在进行这些分析的过程中，我们得以证明或者说进一步确认，这幅《蒙娜丽莎》就是1911年被盗走的那一幅。有价值的是，所有这些分析，都有助于我们了解这幅画如何随着时间流逝而老去。”

严培明接受采访说：我的画展为什么是蒙娜丽莎的葬礼呢？因为当

时我想，我画蒙娜丽莎，是歌颂性呢，还是带着一种沉重的心情？是对蒙娜丽莎的挑战，也是对整个文艺复兴时期的一个挑战。葬礼就是这样开始的，也是一个纪念性的。还是来一个葬礼，有人陪伴着，有人可以去参观，有人可以去看，葬礼就是这样开始的。



《梧竹秀石图》，倪瓒作

1519年5月2日，在有着“法兰西花园”之称的卢瓦尔河谷，达·芬奇病逝于他晚年的居所吕西城堡，时年67岁。临终时，他躺在弗朗索瓦一世的怀里。那是春光烂漫的时节，正如他出生时一样。“上天有时将美丽、优雅、才能赋予一人之身，令他所为无不超群卓绝，显出他的天才来自上苍而非人间之力。”

他仅有人的有限力量，却怀有神的无限幻想。生命之火即将熄灭，他不禁感叹一事无成。他可曾知道，后人如斯评价：人们还在熟睡，你却过早醒来。这是天才的不幸，却是人类的大幸。今天我们可以在卢浮宫中感受这份幸运。

1374年，倪瓒离船上岸，返回梅村，一病不起，溘然长逝，享年74岁。生于冬日的倪瓒，逝于冬日。在后世文人心中，倪瓒的意境始终无人超越。境界的有无，格调的高下，常常不是在看他的画与真实有多接近，而是讲求那颗作画的心有多高远。

那个时代的人是这样评价的，他脱净了人世间的习气，超然于尘世。而今天在我们看来，如此逸笔草草，看似轻描淡写，依然清洌若山泉，令人临画坐忘。

严培明说：“我永远是个中国人，不能否认，这是事实。但是在我的画里边我想有很多西方的因素，我所想做的就是一个艺术家而已，艺术家他没有边界，也没有中国艺术家，也没有法国艺术家…… 现在目前为止完全是全球化的，我只是想做个纯粹的艺术家而已。”

当我们谈论艺术时，往往用一种艺术的价值标准来衡量另一种艺术。其实，艺术本身包含了不同的形态，代表着不同的道路，无法替代彼此。只有将它们聚在一处，各自的意义才能得到最大的彰显。文艺复兴时期的画家以科学理性的方式来表达人性，西方绘画沿着这条求真的路，从希腊走到了文艺复兴，达到了第二个巅峰时期。而中国文人在笔墨中，独与天地精神往来，师造化自然，写心中境界。

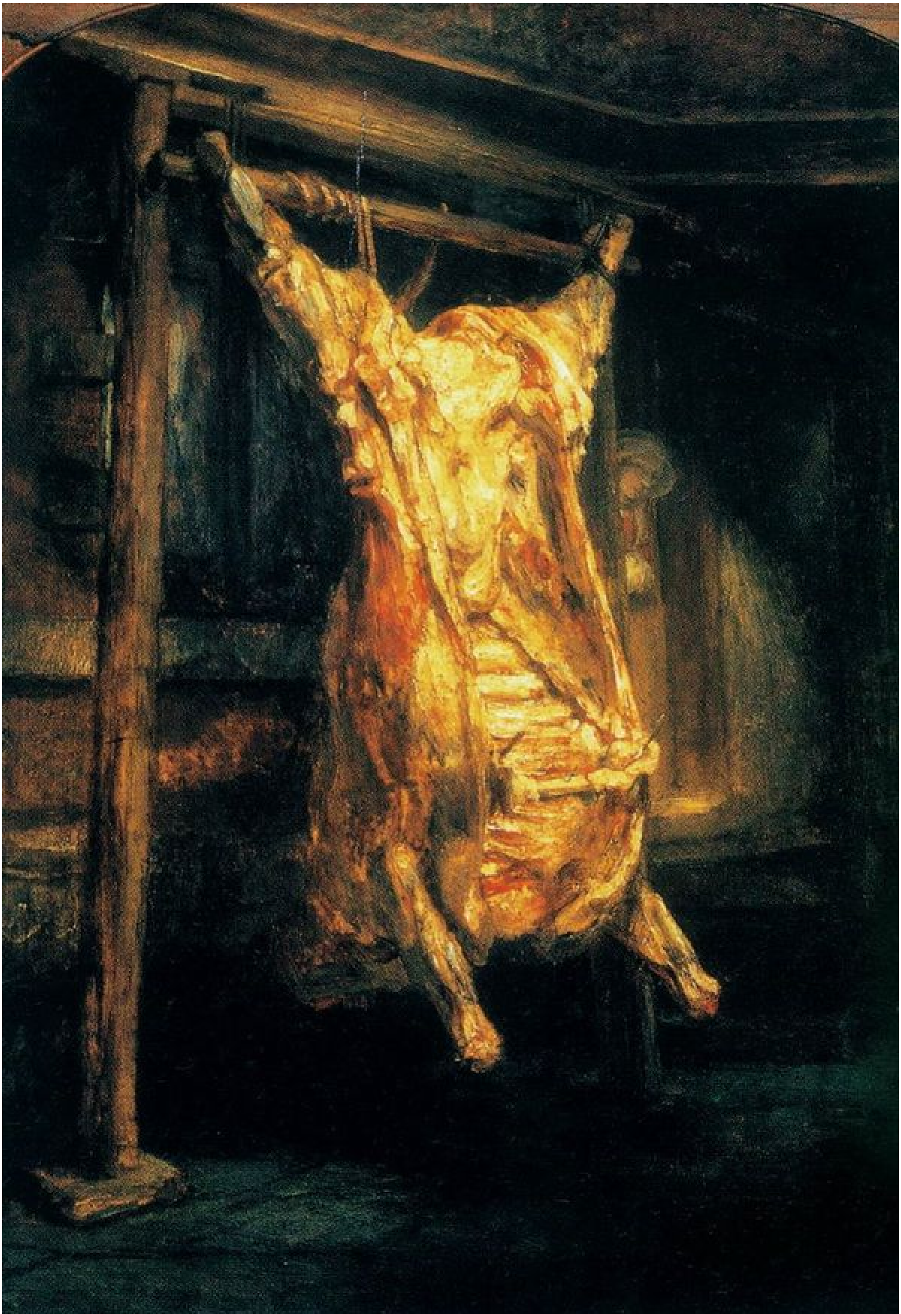
正是有了两座宫殿，才让我们看到东西方艺术不同的追求，成就了人类文化的多彩缤纷。

激越内心——伦勃朗和八大山人如何安顿自身？

本集导引：

◇ 中国：范曾 当代著名书画家

◇ 法国：Blaise DUCOS 卢浮宫绘画馆馆藏研究员



卢浮宫，6000多幅油画在这里陈列，神秘的美女，著名的风景，它们万众瞩目，它们被反复解读，而除此之外，更多的作品并不为人熟知，有些甚至难以理解。

荷兰画家伦勃朗创作的《牛肉》，从这幅画中，你看到了什么？刚

刚被屠宰的公牛，场面肮脏又血腥，它却显示了17世纪西方艺术的一次重要转折。收藏在中国北京紫禁城中的一幅《鸟石图》，它的作者是清初画家八大山人，寥寥数笔中，你又读懂了什么？突兀而奇崛的构图，它承载着中国绘画对意境的高度概括。

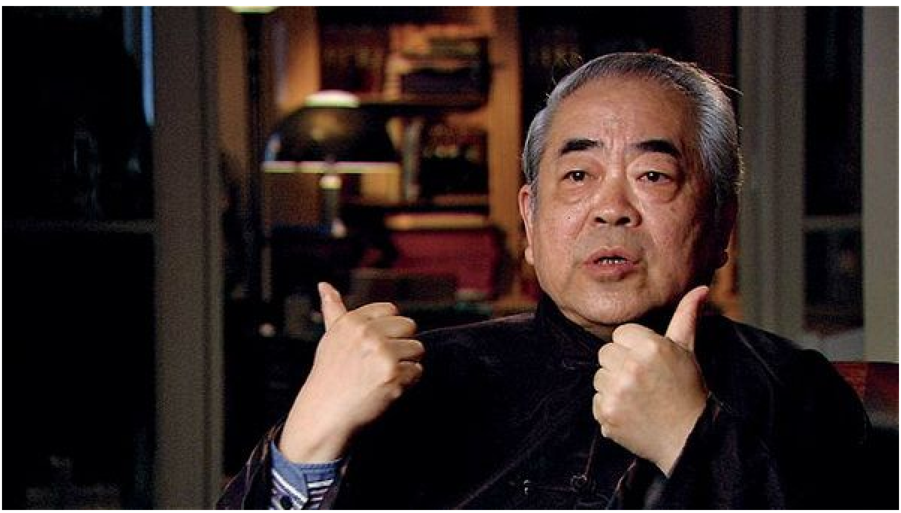
两位艺术家相差20岁，身处同一时代，经历历史巨变，荷兰共和国成立，清军入关，同样的历史更迭，同样超越时代的画风，来自怎样的敏感心灵？

法国巴黎，无数人对它有无数的想象，画家范曾选择在巴黎居住，因为这里曾经是欧洲的艺术之都，因为这里有卢浮宫。为什么西方人把色彩反复涂抹？为什么东方人将心情收敛在黑白之间？这样的疑问，一位中国画家怎样解答？

当代书画家范曾接受采访说："东西方他们的艺术和他们的思维方法有绝大的关系，西方的思维方法是一种逻辑的演绎的思维，他需要假设、需要求证。中国的思维是一种感悟的，一种归纳的思维，他需要直抵灵府。"

思维方式的差异带来了东西方绘画的不同表达，不同的时代，人们会有不同的解读，赋予了绘画新的生命，我们的目光锁定八大山人和伦勃朗，17世纪东西方两位最伟大的艺术家。

卢浮宫中的伦勃朗画作都是写实绘画，画面的背景、透视都相当精准，但除了这些，我们还能发现什么？还能感受到什么？看看那些光影的明暗交界处，隐约流动着丰富的过渡颜色，是否唤起你心底的神秘？



当代著名书画家 范曾

初见八大山人的绘画，也许有人错怪这是位偷懒的画家，是的，一只飞鸟，一尾游鱼或是几笔勾勒，背后却是几十倍大的空白，这样简洁的画法在当时的中国绘画中无疑是另类的。

他们的绘画深藏在紫禁城和卢浮宫，一个看起来丰富，一个看起来简单，却都在各自的文明中被认为一反传统，这应该如何解读？

今天，人像摄影被更多人用来记录生活中的自己，但是有多少人知道，这样的布光方法就来自伦勃朗。运用光线的明暗对比呈现立体的人像，这就是著名的伦勃朗式布光法，但在伦勃朗之前，西方绘画一直遵循精密的测量和求证，明亮圆润的光线满足了宗教和宫廷题材的需要，可是伦勃朗的出现改变了这些，因为他来自荷兰。

阿姆斯特丹，欧洲最繁忙的港口，四通八达的海路为荷兰人聚集了大量财富，16世纪末，荷兰共和国成立，富裕的荷兰人将油画当作他们最实用的装饰品，绘画不仅描绘自然风景、市民肖像，也描绘人所拥有的物质。



卢浮宫绘画馆馆藏研究员 Blaise DUCOS



伦勃朗自画像

浏览陈列在卢浮宫的静物画，你能相信吗？画上鸟的羽毛竟然成为计价的筹码，报酬多些羽毛就会更加光彩，报酬再多些，就可以要求在葡萄上画出几个亮点。这类绘画中，艺术家的技巧可以被计算和测量，不过，看过之后就会很快遗忘吧？这就是艺术产品。

这样的好处是，画家的创作题材突破了《圣经》和宫廷的禁锢，开始关注普通人的生活，有更多机会创新光线的技法，来自莱顿的年轻人伦勃朗也不例外。

卢浮宫绘画馆馆藏研究员Blaise DUCOS介绍说："在这样的情况下，伦勃朗的绘画也在市场上出售，市场的繁荣体现出荷兰人民的富有。了解这样的经济状况和生产方式非常重要，因为伦勃朗的事业曾经非常繁荣，他曾是一位很富有的画家，同时也是一位具有极大原创性的画家。"

伦勃朗的作品中潜藏着新的力量，1632年，伦勃朗创作了《杜普医生的解剖课》，他用金字塔的结构取代了众人并排的单一构图，这群肖像组合构成了一个智慧的群体，带给人一种震撼力。《杜普医生的解剖课》开启了伦勃朗一段辉煌的人生，绘画定单蜂拥而至，伦勃朗拥有了一栋阿姆斯特丹中心的房子，在那里，他描绘最多的就是漂亮的妻子莎丝吉亚。

伦勃朗这时的作品，大多数是肖像画，我们能从他笔下的人物感受到美满生活带给画家的愉悦。欣赏收藏在卢浮宫的这些人物画，你可以

想象自己正徜徉在17世纪的阿姆斯特丹，画中的人物可能就来自当年的街市，就这样，他在日常生活的描绘中，探寻更独特的光线表达方法，以人真实的情绪驾驭笔触的游走，个性和自我意识在绘画中开始显现,对中国人来说，这种写意的表达并不陌生。在伦勃朗开创一种新的艺术观念和艺术方法的同时，中国画家八大山人将中国人的写意发挥到极致。

在中国人的艺术表达中，对宇宙、对人生的感悟，都会通过某种方式呈现，绘画，就是其中一种。绵延千年的感悟体系中，绘画并不重再现式的描摹，画家总是在笔墨中蕴含自己的心情，表达着一种精神的张扬，仿佛只有这样的写意才是超绝的画作。在八大山人的画笔下，这种写意变得更加深远。

四百多年前，我们如今称为八大山人的画家，还是明朝皇族宁献王后裔，本名朱统，后自名朱耷。王府的封地就是南昌，自公元202年建城，南昌一直是中原地区重要的贸易和商品集散地，到了明朝，这里更成为容纳20万人口的繁华都市，经济的发达使得自由开放之风也在这座城市流行，滕王阁在王勃笔下雄壮抒怀，朱耷的绘画人生也肇始于这座城市。

1644年，满族军团入主中原，最先受到冲击的当然就是明朝皇室后裔，八大山人曾经安适的生活被打破。4年后，还在故国离乱中挣扎的朱耷，又痛别妻儿，尘世间已无可留恋，怀着满心的无奈与愤懑，他踏入禅门修行，僧名传綮，也是从这时开始，他跟随师傅弘敏在禅修之中学习绘画。

距离江西省南昌市50公里的黄马乡，一个看起来并不起眼的普通乡村，却曾经坐落着400年前八大山人初入佛门的介冈灯社。



介冈灯社故址



《鸟石图》，八大山人作

我们将从这里开始，踏上感悟朱耷的心灵之旅，《传綮写生册》是目前发现朱耷最早的画作，绘制于1659年，此时，朱耷已经在介冈灯社修行9年，他的画已不是常见的模样。

范曾说："八大山人是语言非常简练的，他曾经入过佛门，主要是禅宗。禅宗主张不立文字，直指本性。"

禅，是一种生活态度，一种心境，一种大彻大悟的状态，一种对纯净和智慧的追求。

今天的我们也许很难说清，禅修究竟给八大山人带来怎样的影响，或许，换一个角度可以洞悉他的心声。在八大山人的绘画中，他自称净土人，也许，处处留白，就是他心中的一片禅意，这种笔墨是中国画一次全新的挥洒，它活泼但又有些玄妙。

在范曾看来，伦勃朗能用简约的笔触表达形体最微妙的变化和人物精神状态最微妙的细节，比他小20岁的八大山人则在悟禅之中，以简括的画面凸显真实的自己。感受他们的绘画带给人心灵的触动，不需要专业的眼光。人们对美有原始的冲动，和原始判断，这种原始冲动和原始判断是符合宇宙的大规律的，是符合天地大美的。

八大山人笔下的飞鸟奇石，生动的姿态竟在几笔之间。笔墨犀利，画家的刹那感悟一一浮现。在这纸上，在这墨韵间，精练的笔墨中倾注了八大山人的全部生命。

范曾说：八大山人对事物的探求是一种感悟的。他对荷花，对荷叶，对石头完全是凭着自己的感悟，最后锤炼提取了那几根线条。

再来看看伦勃朗的《牛肉》，破旧的乡村肉店，刚被屠宰的公牛，伦勃朗坚实的笔触传递了最微妙的变化和细节。

DUCOS说："我们可以说，画面的形式具有一种力量，具有视觉上的冲击力，肌理粗糙，色彩血腥，笔触有力，画面在颤动，具有紧张感或某种张力。"这样的题材，让人认识了一种全新的表达，伦勃朗的运笔，仿佛穿透画布，将人真实的愿望和欲望一下子泼洒在画上。

《牛肉》和《鸟石图》这两幅画，让我们感觉到了，一个在激情中去寻找平和的伦勃朗，一个看似静默但又有些张扬的八大山人，不过，真正读懂一位艺术家和他的作品，需要回到他们生活的时代，进入他们的内心。

我们从伦勃朗在1660年描绘自己的那幅作品中，看到一位疲惫的老人，目光中仿佛流露出不平和愤恨，也许，生活带给他不小的创伤。

《个山小像》是一张绘制于1674年的画像，画中人形容消瘦，身着素服但没有市井之气，眉眼间透露出坚毅,他就是八大山人——朱耷。画

像上落有西江弋阳王孙的钤印，我们仿佛能够看出，此时的他还有对失去天堂的怀恋。

画像中的两位都已人到中年，我们似乎已经看到他们人生的转折。

《夜巡》是完成于1642年的作品，这是一幅为阿姆斯特丹民兵队绘制的群像画。今天看起来伟大的作品，在当时不被人们接受，它让伦勃朗名誉扫地。因为画面中不是每一个人都能够平分秋色，甚至有人深藏在阴影中，他们谩骂伦勃朗是一个骗子。

1680年的一天，朱耷突发狂态，大哭大笑不止，曾经的修行被人质疑，回到十丈红尘，似乎又拨动他敏感的心弦，回忆起佛门修行是否言说过多，王孙之钤印是否太过俗鄙，他焚毁僧袍，八大山人的名字从此留名丹青。

跌宕不平的人生和命运，甚至在所生活的时代被视为反叛，这是大多数天才艺术家的宿命，伦勃朗和八大山人也不例外。这样一来，对生活、对命运的抗争自然会通过作品表达，他们的作品也当然会与众不同。

范曾说：“一个时代的风尚，整个的审美习惯，或者说当时人们所提倡的，在这些情况下，艺术家到底是察言观色，看社会需要呢，还是画自己所最喜欢的。我想一个伟大的艺术家一定要画自己最喜欢的东西，而不是画社会最喜欢的东西。”

伦勃朗生活的时代，那个时候的潮流和风尚是什么？或许，我们从今天被命名为霓虹巴洛克的T台秀开始，能更好地体验400年前的潮流风尚。服装的造型和色彩仿佛在眼前流淌，幻化出属于巴洛克艺术的17世纪，那时，富裕的欧洲人醉心于华丽的装饰、辉煌的氛围，偏爱在运动和变化中表达情绪。

在卢浮宫中，我们也不难与巴洛克邂逅，米开朗琪罗的雕塑作品《被缚的奴隶》：扭动的躯体往外迸发着情感，渴望自由和解放的生命活力。米开朗琪罗激越的内心用扭曲的形式来表达，这种扭曲的形式一直延续到巴洛克艺术中。

伦勃朗的《贝丝巴手握大卫王的信》，是一个《圣经》里的故事，也同样出现在鲁本斯的画中。

在鲁本斯的作品中，充满了对美的赞颂，他像是在要求我们以一颗感恩的心，同他一起来欣赏这个美丽的世界。

而伦勃朗则追求一种悲剧气氛，画中的模特是家里新来的保姆亨德丽吉，此时亨德丽吉与伦勃朗未婚先孕，我们在她的神情中读到了哀婉忧郁和错综复杂的思绪。



《贝丝巴手握大卫王的信》，伦勃朗作

DUCOS说："这位女子的情感值得人们关注，受损的羞耻心、滥用权力的感觉、沦为权力的牺牲品，同时还有她无法逃脱，也无可挽回的可怕命运。所有这些都通过艺术家的技法和设计传达出来，这个女性的裸体可以说是忧郁、错乱、无依无靠等情感的物质化身，这些突然变得有血有肉。这真是天才之作。"

这时，伦勃朗已经因为《夜巡》，成为阿姆斯特丹画坛一个孤独的看客，再也没人订制他的画，他的财务状况越来越糟糕，钟爱的妻儿也一一故去，没有人能够走进他的精神世界。他只有对着镜子一遍又一遍的画自己，画激荡的情绪，画复杂的心情，倔强地用充满试验性的笔法公然挑战追求曲线和明快的主流时尚。

生活在推崇宋元绘画的时代，八大山人也会遵循规范的经典，山水花鸟在平静的氛围中徐徐展开。如果八大山人在规范的道路上一直走下去，我们今天也许不会领略到那么独特的画作。从尘世遁入佛门继而回

到红尘，八大山人的画笔真正开始指向自然，指向生命。他笔下的荷花、鱼鸟、奇石，都用极具风格的笔法绘成，不是对一枝一叶的描绘寄情，而是将生平的怨愤外化做万物生灵的生命力。

范曾说：“中国的画家也好，书法家也好，最初的原始冲动一定是抒发意境之情。无论是悲、愤、哀、怨，如果你表现得非常好的时候，就会渐渐带有普遍性，别人欣赏它的时候就会有同感。”

每当在禅修中感悟到新的境界，八大山人就会提取当时的心情印在画中。如果没有禅修对激越心情的历练，他的画纸上怎能流淌出一个个鲜活的生命？

当同时代的画家还在技法之中满足顾客的需求，伦勃朗的作品则潜藏着另外一些东西。

DUCOS说：“伦勃朗的伟大创新，或者说是他的追求，特别集中在表现运动、暗示三维空间，通过色彩、通过肌理、通过画面中的张力，创造真实世界的幻像。”

用画笔执著的游走在色彩和光影之间，创造神秘而微妙的心灵空间,这就是伦勃朗。直到19世纪，那个并不欣赏他的时代，最终被称为伦勃朗时代。

人生的几番转折，历经落魄，八大山人的绘画,由始至终都读不到纠结和挣扎，我们感受到的只有笔墨清醇。



《八大山人与石涛》，范曾作

范曾接受采访说："艺术先安慰自己，再安慰世人，我想这样的道路基本上是不错的。包括今天的艺术家，无论你的作品，你自己还没感动呢，你怎么去感动别人。"

八大山人的用笔，创造了一个个冷逸超绝的符号,在画纸中坚定地沉淀，形成那个后人难以企及的高峰。

或许，对于真正的艺术家来说，画什么内容其实并不重要，精彩之处在于色彩、线条和笔法之间心灵的跃动。

看出来画面上的东西并不足够，我们必须从图像中找到自由的可能。 它根

八大山人 （1626- 1705)

名朱耷，江西南昌人，明宁献王朱权九世孙，明亡后，落发为僧，法名传綮，又用过雪个、个山、个山驴、道朗等号，常卖画度日，晚年自筑陋室，名"寤歌草堂"。

朱耷擅花鸟、山水，与石涛、髡残、弘仁并称清初画坛"四僧"。其花鸟承袭陈淳、徐渭的传统，发展为阔笔大写意，通过象征寓意的手法，对所画的花鸟、鱼虫进行夸张，以其奇特的形象和简练的造型，主题鲜明，甚至将鸟、鱼的眼睛画成"白眼向人"，创造了一种前所未

有的花鸟造型。其山水初师董其昌，后又上窥黄公望、倪瓒，尤致意青藤白阳的粗放画风，多作水墨山水，笔墨质朴雄健，取荒寒萧疏之景，剩山残水，意境高旷纵横。晚年喜用秃笔，浑圆朴茂。

朱耷绘画艺术的特点大致说来是以形写情，变形取神；着墨简淡，运笔奔放；布局疏朗，意境空旷；笔情恣纵，逸气横生。他所写花鸟不是盘算多少、大小，而是着眼于布置上的地位与气势。他善画能诗，书法亦妙，宗法王羲之、颜真卿等，淡墨秃笔，含蓄内敛，劲健秀畅，圆浑醇厚。因为充分调动题跋、署款、印章在布局中的均衡、对称、疏密、虚实等的作用，所以他的画即使画得不多，因有题诗，其立意就圆足了。

他作画主张“廉”，也就是“省”、“少”。一是描绘的对象少；二是塑造对象时用笔少，“以少少许胜多多许”，“计白当黑”。 朱耷有一首题画诗说：“墨点无多泪点多，山河仍是旧山河。横流乱世杈椰树，留得文林细揣摹。”其作品有时满幅大纸只画一鸟或一石，寥寥数笔，神情毕具。那些山、石、树、草，以及茅亭、房舍等，逸笔草草，看似漫不经心，而干湿浓淡、疏密虚实、远近高低，寓有法于无法。

朱良志研究《鱼鸟图》认为，“鸟的尾巴像鱼的尾巴；小鱼大于石”，鱼、鸟可以相互转化,但却又鱼非鱼,鸟非鸟。因此八大山人的《鱼鸟图》体现了一种“善化”思想,用绘画来表现虚幻。

三百年来，凡大笔写意画者都或多或少受了其影响。清代张庚评价其作品达到了“拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘”的境界。时人叶丹有《过八大山人》诗云：

“一室寤歌处，萧萧满席尘。蓬蒿藏户暗，诗画入禅真。遗世逃名老，残山剩水身。青门旧业在，零落种瓜人。”白石老人曾有诗：“青藤（徐渭）雪个（朱耷）远凡胎，缶老（吴昌硕）当年别有才。我原九泉为走狗，三家门下转轮来。”



《个山小像》（局部）

八大山人纪念馆，位于南昌南郊十五华里的梅湖定山桥畔青云谱，这是八大山人曾经参道的地方，1959年被辟为一个集收藏、陈列、研究、宣传为一体的纪念性博物馆，藏品丰富，系统地陈列八大山人书画作品及生平史料。

传世画作包括：《孤禽图》、《眠鸭图》、《莲花鱼乐图》、《杂花图》、《杨柳浴禽图轴》、《古梅图》、《芭蕉竹石图轴》、《快雪时晴图》、《四帧绢本浅绛山水大屏》等；书迹有《临兰亭序轴》等。

（蒙木 编）



植于画家以自己的理解而获得的一次天赋的自由。

伦勃朗晚年时这样回顾自己的绘画生涯，“绘画固然取决于你所看到的东西，更要取决于你怎样看它。”

八大山人则曾经题诗：“郭家皴法云头小，董老麻皮树上多。想见时人解图画，一峰还写宋山河。”告诉世人，画作中富含自己丰富的人生。

相似的时代，在他们敏感心灵中培植非凡魅力。东西方文明的差异，让他们的艺术表达相去甚远。但这并没有影响今天的人们去了解他们的绘画。

DUCOS在卢浮宫巴洛克绘画展区接受现场采访说：“《牛肉》是一幅极其著名的作品，它启发了众多艺术家，尤其是20世纪的艺术家，例如苏汀和毕加索。它仿佛就是一座灯塔，用自己的光芒吸引着那些艺术家，这在根本上要归因于画面的技法、力量与表现性特征。”

曾经遭遇冷落的八大山人，正在用洗练清醇的笔法影响着今天的画家。

两千多年前，先哲苏格拉底就曾经这样感慨，每个人身上都有太阳，主要是如何让它发光。

伦勃朗与八大山人，他们生活在同时，但不曾遇见；他们描绘不同色彩，却都用画笔写就人类伟大的心灵独白。

范曾说："各自的文化在一个完全纯粹、独自的范围里面发展，而这种发展他并不凭借它山之石，他有个完全自主的体系。正因为他们互相不来往，因此他们的距离倒形成了今天互相欣赏的一个源头。"

东西对望——洛可可画风里的东西对望和想象

本集导引人

◇ 中国：谷文达 当代先锋艺术家

◇ 法国：Marie Catherine SAHUT卢浮宫绘画馆馆藏研究员

Emmanuel GUIGON贝桑松美术暨考古博物馆馆长



卢浮宫有一批绘画：面孔是西洋的，背景是东方的；紫禁城也有一批作品：不是中国水墨，却是西洋油画。卢浮宫的房间摆放着中国的青花和彩瓷；紫禁城的寝宫呈列着欧洲的西洋钟。卢浮宫的舞会上，国王和贵族扮成中国人的形象，翩翩起舞；紫禁城的行乐图中，雍正皇帝带着假发，模仿西洋人的扮相，粉墨登场。

所有这些发生在300年前，当时的东方人和西方人就是如此热衷于相互的猜测和模仿。从他们遗留下的资料里，我们发现，他们竟然彼此间并不了解，所有的互相欣赏只是源于相遇时的惊讶。

谷文达，当代中国先锋艺术代表人物。每年有一半的时间，他呆在位于上海莫干山路的工作室；另一半时间则在美国。当我们向他问及东西方跨文化的感受时，他向我们展示了一把奇怪的椅子：一半是欧式的，一半是中式的。

他接受采访说："我感觉明代是一个高峰，那么路易十五也是个高峰，我把它们俩结合在一起。那两个椅子尺寸都不一样，经过一段磨合做出来的。椅子座位上有一个电视屏幕，就是说，这个椅子实际上是一个'文化思考'……"

谷文达说这个椅子实际上是他的一个文化思考。坐在椅子上就想着两边文化之间的对比和冲撞，我们带着对这把椅子的奇怪感受，到卢浮宫和紫禁城里，去了解300年前两种文化的那一次有趣的接触。

1739年，法国画家布歇创作了油画《早餐》，描绘了18世纪法国贵族家庭闲适的生活场景：明亮的房间里，带着假发的男人，画着美人痣的少妇，可爱的孩子，一家法国人在温馨的氛围里共享早餐。卢浮宫绘画馆馆藏研究员Marie Catherine SAHUT介绍时说："画面的背景丰富、豪华，18世纪，光线和空间被赋予重要地位，我们看到艺术家画了巨大的窗户，光线透过窗户，照亮了纯粹洛可可风格的装饰。"



《联合国——多元主义的谈判》（影像装置艺术）

这幅画处处体现着布歇那个时代的风尚：C形、S形、漩涡形的造型，蜿蜒反复的曲线趣味，明亮轻松的色彩，温婉华丽的气质，爱情享乐的主题，人们把这种浪漫风格叫做洛可可，它的本义就是有着卷曲花纹的贝壳装饰工艺。

洛可可并不只在绘画中，那个时代，高谈阔论的男子身边，楚楚动人的女子周围，从木器到水晶器皿，从地毯到陈列柜到里面的餐具，从前厅到卧室，洛可可温婉华丽的时尚无所不在。



谷文达和他的《碑林 - 唐诗后著》

在布歇的《早餐》里，我们还发现：他们的餐具是昂贵的中国瓷器，他们的客厅里点缀着中国花瓶，更令人惊讶的是，在靠墙的架子竟然还摆着一尊弥勒佛像，很明显，它来自东方，更确切地说，它来自于中国。Marie Catherine SAHUT介绍说：“中国风始于1710年前后，一直持续到18世纪50年代。对中国风的追捧，来自于追求异域风情的兴趣，它是洛可可风格的一部分。”



贝桑松美术暨考古博物馆馆长 Emmanuel GUIGON

18世纪的欧洲为何对中国风情如此向往？他们对中国的兴趣是由来已久，还是一时风潮？

早在16世纪，意大利人马可·波罗通过丝绸之路来到中国，将自己的见闻口述成《马可·波罗游记》，游记中他描述了中国富足的城镇和居民殷实的生活。他说杭州是世界上最富有的城市，那里的居民，每天把事情做完，就带着妻子家人到一个大湖上，把一天的光阴都消磨完，生活惬意而快乐。《马可·波罗游记》激起了欧洲人对东方，特别是对中国的热烈向往，大量冒险家和传教士涌向中国。于是，在他们的渲染下，中国成了一个梦幻的国度，是一个鲜花盛开、财富遍地、人民享乐的所在。

1513年，伴随着东方航线的开辟，欧洲各国的商船驶向中国，丝绸、瓷器、茶叶成为最主要的商品。1600至1680年的80年间，仅荷兰东印度公司输入欧洲的中国瓷器就达1600万件。同欧洲其他国家相比，法国对中国文化和艺术的热情是全欧洲最高的。18世纪的第一个元旦，法国王室举办化装舞会，参加者都化妆成中国人，那是当时最时尚的装扮，而戏剧中正上演着法国人根据中国故事改编的《赵氏孤儿》。

法国宫廷、上流社会对中国瓷器、漆器的购置量巨大，王宫和贵族的家里满是来自中国的瓷器和装饰品。在思想界，启蒙思想家伏尔泰在《哲学辞典》中这样注释“中国”：“在欧洲，我们没有一个民族的古老文化可以被证明是能和中华帝国相媲美的。”

当时，法国是欧洲的时尚与艺术中心，各国上流社会都以讲法语为荣，一切时尚向法国看齐，于是追求中国风情的品味也风靡了整个欧洲。正是在这样的社会环境里，艺术家也将目光投向了遥远的东方，猜想着那里如天堂般的景象。

当弥勒佛端坐在法国贵族家里的时候，北京紫禁城里，西洋的钟表也在装点着中国皇帝的寝宫。

故宫的钟表馆里，陈列着近二百件造型精美、做工考究的清代宫廷钟表。18世纪，反映西方先进科学技术的钟表，是中国皇帝最喜欢的时髦玩具。它既是计时器，又是装饰品；既是高档玩物，又是精美的艺术杰作。但是，无论这些高档玩物背后展示了怎样的西方先进科技，在中国皇帝眼中不过是雕虫小技。把这些带进紫禁城来的正是欧洲的传教士。

公元1584年，意大利传教士利玛窦来到中国，他带来了一张《舆地山海全图》的世界地图，颠覆了中国人对世界的认识，让人们了解到几千年来心中根深蒂固的“天下”，原来只是整个世界的一个部分，中国并不是世界的中心。从此，自认为是天朝上国的中国皇帝，一面紧闭国门，一面不自主地把视野投向了世界另一端。

世界的另一端，1688年，路易十四派遣6位法国传教士，带着30件科学仪器和书籍前往中国。康熙皇帝接受了这些非同寻常的礼品，并当即决定让这6位传教士入宫，担任自己的科学顾问。9年后，康熙皇帝派

其中的一位白晋，回到法国，送给路易十四300多卷中文书，白晋还一并献上自己写的《康熙帝传》。



欧洲中国风艺术作品

兴奋的路易十四，当即命白晋花1万法郎为康熙皇帝筹办礼品，还亲自给康熙写了一封热情洋溢的信。

在信里，路易十四称康熙为最高贵、最卓越、最强大、最高尚的帝王，而把自己的名字上冠以“深切的、热爱的、诚挚朋友”等字样，字里行间传递着相互了解的热烈希望，虽然这封信最终没有发出，被永久地封存在宫廷档案中，但它却见证了东西方第一次热烈的相遇。

300年前康熙与路易十四的对话，还带着初次相遇强烈的新鲜与好奇，300年后的今天，自称“两栖动物”的谷文达，也许更能体会东方与西方真正“对话”的感受。

2009年，谷文达在比利时布鲁塞尔举办了大型装置展览“茶宫”，他用了5000多个红灯笼将比利时的一座大楼紧紧包裹起来。谷文达说：“灯笼对中国人来说，它一个司空见惯的东西。但是它的震慑力在于，这个灯笼离开了中国自己的环境，到了一个西方的环境，他和西方的建筑，西方的城市氛围引起一个对话。”

谷文达常说他的头上有三个紧箍咒：一个是中国化，一个是西化，一个是中西合璧。他希望自己的作品能突破这三道枷锁，创作出全新的感觉。“我在中国的时候，从来没感觉。当你离开中国以后，你就发现从醒过来到睡觉前，你一直在对话之中。”

200多年前，另一个人也和谷文达一样，他每天都生活在两种不同文化的对话中，他叫郎世宁。

自1715年进京以来，郎世宁在宫廷中整整画了50年，历经了康熙、雍正、乾隆三位皇帝，期间他不断调整西方油画技巧，主动迎合中国皇帝的审美要求，创造出中西合璧的新方法，这种画法在中国画师中也传播开来。

《桐荫仕女图》屏风就是当时的宫廷画家学习油画技法后创作的，它也是现存最早的中国油画作品之一。

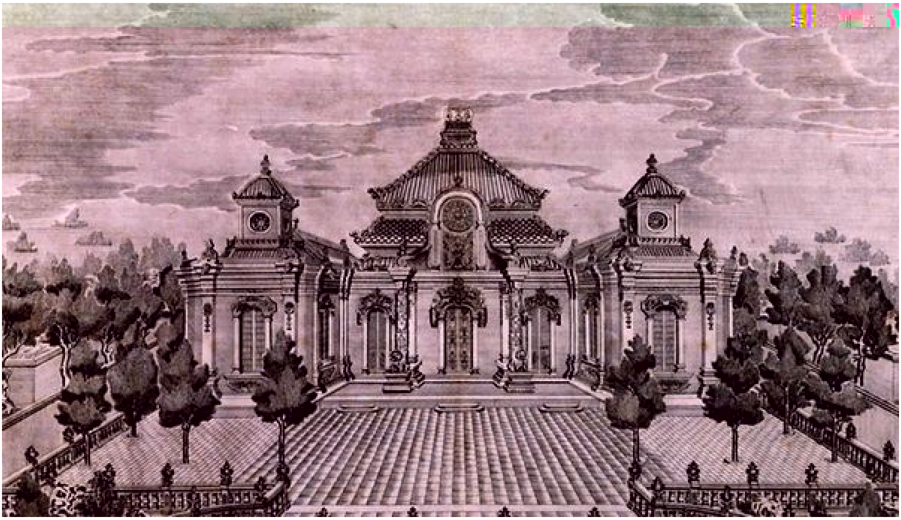
《圆明园画册》是乾隆年间绘制的。18世纪初，在营造圆明园的时候，乾隆皇帝特地命郎世宁和法国传教士蒋友仁在这里建造了这组西洋建筑。

倦勤斋，紫禁城宁寿宫花园中一座奢华别致的处所，整座建筑将西洋的透视技巧和中国的装潢技术巧妙地融合在一起。西侧四个房间里采用的170平米的通景画，正是由郎世宁借鉴欧洲教堂天顶画和全景画的形式制作的。

郎世宁在中国的皇家画院尝试着将油画技巧融入中国山水的时候，法国宫廷的首席画师布歇也在作品中尝试着加入中国风情，一种不一样的中西合璧的作品，风靡当时的法国。

从巴黎乘坐高速火车两个半小时就可以到达法国东部的贝桑松。这座名不见经传的边境小城紧邻瑞士，与中国有着千丝万缕的联系。贝桑松美术馆的一组中国题材的油画就是最好的见证。

1742年，布歇在沙龙上展出了中国题材的系列作品：《中国皇帝上朝》、《中国市集》、《中国花园》、《中国捕鱼风光》。这组中国系列油画在当时引起了巨大轰动，包菲挂毯厂将这些作品制成了挂毯，很快它们就被贵族们疯狂地抢购一空。



《圆明园画册》（局部）

贝桑松美术暨考古博物馆馆长Emmanuel GUIGON接受采访说：“我们可以看到，在这些图录和绘画中布歇处理的不同题材，他结合了新颖与传统，有时采用版画的古老样式，将它们叠加在新颖的东方图像中。”

仔细观赏布歇这一组中国风情作品，却发现他呈现了一个我们并不熟悉的中国：虽然展现的是饮茶、表演、划舟、垂钓等最典型的中国场景，也常常把伞盖这种中国人最常用的物件描绘在画面中，但在每一幅画面里都会出现棕榈树，这种树在中国并不常见，在中国画中也很少出现，但在布歇的画里，中国人仿佛永远生活在棕榈树下。再看画中的人物，不仅长相奇特，像是中西混血，连服装和发式也千奇百怪，与真实的中国大相径庭。布歇笔下这种似是而非的中国风情到底是从哪儿来的？



《中国花园》，布歇作

当布歇描绘着中国如梦似幻的场景时，中国皇帝也正在让画师把自己描绘成欧洲的贵族，去上山打虎。在《雍正行乐图册》中，雍正一会儿是一个手执弓箭的波斯武士，一会儿是一个从黑猿手中接过桃子的突厥王子，一会儿是正在召唤神龙的道教法师，一会儿又是一个在河滨做着白日梦的渔夫。但最多的时候他还是以汉族文人的身份和形象出现，这个满族皇帝好像是在上演一出单人的化装舞会，作为唯一的参与者他不停的更换衣裳，充当各国人物和各种角色。



《雍正行乐图册》（局部）

当东方帝王享受西方艺术带来的乐趣时，西方的贵族则在家里欣赏着布歇描绘的中国，可是，布歇笔下的中国男女总是高鼻阔眼，笔下的中国植物总有着热带风情。布歇为什么刻画出这样的中国？

布歇的时代，正是巴洛克艺术向洛可可风格转变的时代。有着浓重宗教色彩的巴洛克艺术，宗教题材占有主导的地位。到了路易十五时代，这种庄严宏大的风格显然与当时上流社会追求的生活气息格格不入。

贵族沉浸在纵情享乐之中，这全都归功于太阳王路易十四。为了掌握所有的权力，他把贵族全部留在宫廷中，只赋予金钱不给权力，让他们逍遥无事，更没有闲情去过问政治。久而久之，这种策略确实起到了作用，贵族的男人和女人，变得只会擦粉画痣、戴假发、朗诵诗歌，他们已经完全习惯于奢华、无聊而又忧郁的生活。他们不会把真花放在家里，因为看到花朵枯萎，他们会觉得自己的青春也随那花瓣一起飘逝了。



《蓬巴杜侯爵夫人肖像》，布歇作

这种气息被当时权倾一时的蓬巴杜侯爵夫人推向极致。她是路易十五众多情妇中最著名的一位，被誉为“洛可可之母”。凡是她喜欢的每一种面包、每一道菜肴、每一个马车造型、每一种扇子花色、每一种化妆品，在当时都会成为时尚。

在蓬巴杜夫人引领的洛可可风潮中，布歇很快抛开宗教的严肃与宏大，把主题锁定在“爱情”。于是在布歇的画中女神在恋爱，厨娘在调情，连牧羊人也不再放牧而在追求异性。



《发舟西苔岛》，华托作

画中人的姿态永远都是斜倚着，他们的爱没有压力、没有担忧。布歇不厌其烦地用画笔去描绘大力神与女王的亲吻，战神与爱神的拥抱，女神出浴，美人梳妆。布歇把这种裸露着丰艳的身体、充满情色与暧昧的场景描绘得淋漓尽致。

Marie Catherine SAHUT介绍说，布歇被称为描绘“优雅”的画家，描绘女人的画家。布歇表现的是幸福美好，感性的爱的世界。画面背景总是理想化的，人物同样优雅精致，表情几乎都是一样的。

把视角集中对准谈情说爱的男女，布歇并不是第一人，开此先河的是洛可可的先驱——华托。《发舟西苔岛》是华托的代表作品。

《发舟西苔岛》描绘了理想化的风景。西苔岛是维纳斯所在的希腊小岛，在当时时髦的流行语中，“去西苔岛”的意思，相当于“做爱”。

画中山坡上的三对男女分别表现了爱情中的三个不同阶段：追求、接受、犹疑。而山坡下进入热恋的男男女女已经兴高采烈地准备前往西苔岛，岛上的人似乎不是普通人，而是训练有素的演员，他们摆着各种造型，行走在梦幻中。这种优雅的感觉好像是一场宫廷的舞蹈，充满盛装与调情。

现实如此空虚，幻想中的极乐世界又在哪里？也许不曾拥有，没有去过的地方正是美好的。异域风情成了人人心之向往，于是华托、布歇和更多的洛可可画家，将视野投向了梦幻的中国。

布歇笔下的中国人物，每一个男人都风度翩翩，每一个女人都风情万种，这优雅的仪态，戏剧化的人物造型，是不是有些似曾相识？正如很多学者指出的那样，布歇描绘的与其说是中国，不如说是路易十五的宫廷，画面上的男女就是扮成中国人的廷臣与贵妇，他们装模作样，醉生梦死，将优雅与唯美发挥到了极致。

Emmanuel GUIGON说："现在我们似乎是在中国，但这是虚构的中国，梦幻的中国，想象的中国。于是我们就处在东方与西方之间，一种拼凑，一种梦想，一种混合。"



卢浮宫绘画馆馆藏研究员 Marie Catherine SAHUT

布歇一生没有到过中国，但大量的中国舶来品和传教士出版的各色书籍插图，给了他创作的灵感。这些元素交织着想象，让他呈现出一个个似是而非的中国场景。棕榈树、菠萝形的建筑便时常出现在这些场景中。在欧洲文化里，棕榈树象征着航海，象征着遥远的地方，于是在他们的图画中遥远而浪漫的中国总是长满了棕榈树。

菠萝造型和建筑的搭配组合，主要是源于欧洲人对塔的误解，欧洲人误以为中国的塔是源于菠萝的造型。这种误读是18世纪欧洲艺术中中国风的典型特征。

遥远的距离，充满险阻的航线，极少数人代言的交流，种种限制导致18世纪东西方对彼此的认识不足，而更重要的原因来自于解读者的一种主动误取。选我所爱，弃我所恶，甚至对方不是那般模样都宁愿把它想象成那样。

这是一个充满了惊奇、误解、冲突、反省和再认识的过程。这一过

程，在300年后的今天，仍在继续。

谷文达试图用他的作品来表现中西文化的误读。在美国，谷文达看到东方学的教科书里，唐诗的内容被翻译了，但是原有的发音、韵律却失去了，由此他产生了一个想法。

他说：“当时我接触的那个范本，实际上是在美国研究东方学的那些教科书，就是唐诗翻译的译本，他整个把唐诗的内容给翻译了，但失去了诗的韵律，失去了诗的象征性，就变成一个白话文了。这是一个没法翻译的……一个困境。那么怎么样把它变成我自己的一个创作源泉，把它改造成一个新东西？因为第一次翻译，缺少一个声音的翻译，我想是不是我的第二个部分，用声音的翻译把它再翻回中文，用一种特殊的方式来创作一个奇特的当代诗歌。”

于是有了他创作的大型作品：《碑林-唐诗后著》。每块石碑上刻着一首中国古代诗歌和三个翻译转换后的版本。

谷文达将唐诗的英文译本按照英文的发音翻译成中文，然后再将中文翻译成英文。经过转换，一首朗朗上口的中国古诗，变成了内容晦涩甚至有些怪诞的诗歌。他说：“这个诗歌的翻译……实际上是一个象征。就是说，不同文化之间的冲撞造成的那些误解，或者是再创造，那么也对自己的文化身份做一个重新再认定……”

无论是18世纪的布歇还是生活在今天的谷文达，他们都在用作品向我们展示着，文化之间的误读会产生多么奇特的效果。人们在有意或无意中，给这个世界添加了更多的想象。

1778年布歇的学生弗拉戈纳尔，创作了《门闩》，把洛可可的奢靡与柔媚推向极致。当一种美格外耽溺，它就仿佛是帝国崩解前最后的梦境，而这个梦境终究被惊醒。

1789年法国大革命爆发，奢靡的生活方式悄然沉寂，洛可可黯然退场，中国风也随之离去。

1860年英法联军攻入北京，那一次东西方的对话，以友好的交流开始，以冷酷的战争结束。

再造往昔——古典主义：从传统中再造辉煌

本集导引：

◇ 中国：陈丹青 著名画家、文艺评论家

◇ 法国：拉万西耶（Sylvai n LAVEISSIERE）卢浮宫绘画馆高级馆藏研究员、法国古典主义绘画研究员



法国历史上，曾有三个不同时期的年轻人，分别从巴黎奔向意大

利，到罗马遗迹中寻找灵感。因为他们的努力，欧洲古典艺术再度辉煌。他们分别是普桑、大卫、安格尔。

中国元朝，怀抱着复兴古典艺术的理想，赵孟頫一遍又一遍地临摹唐宋书画和晋代书法。多年以后，他的追随者董其昌，终于把文化复古运动推向了高潮。

直到有一天，意大利人郎世宁跨越海洋，来到中国紫禁城，在他笔下，中国人见到了西方绘画里的立体感，从那时起，两种截然不同的绘画传统相遇了。

这些东西方的艺术大师都坚信，从传统资源中可以生长出自己新的艺术风格，我们在卢浮宫和紫禁城里，分享他们各自曾经的探索。

法国卢浮宫博物馆里陈列的17世纪后的法国绘画，多多少少都受到画家普桑的影响。而普桑的绘画风格来自几千年前的古希腊罗马。从他的自画像中，我们感觉到的是一种严谨、坚定。正是他的坚定，让他在绘画的道路上一直走到了辉煌的顶点。

1594年，普桑出生于法国西部诺曼底，在普桑少年时，一个画家路过此地，发现了他的绘画天才，并指引他走向了艺术的道路。18岁时，普桑为了绘画离家出走，来到巴黎。

30岁时，他奔向了梦想中的艺术之都——罗马。在普桑生活的时代，意大利的罗马、佛罗伦萨是欧洲的艺术中心，各国的艺术家如朝圣者一般来到这里向大师们的作品顶礼膜拜。到处是古希腊、罗马风格的遗迹和文艺复兴的雕塑绘画，这些艺术品讲究和谐、平衡、朴实、肃穆的美感，这正是欧洲人从古希腊艺术源头流传下来的美的传统。普桑便是朝圣队伍中的一员，他希望自己能把这些古代的辉煌装进他的画里。



90年后，1715年，意大利人郎世宁漂洋过海来到中国，当中国皇帝开始接受郎世宁笔下的西方式的人物造型时，普桑所倡导的古典主义绘画风声鹊起。巴黎成了欧洲新兴的艺术中心。

中国油画家陈丹青也有着普桑、郎世宁类似的经历，他远渡重洋，到西方世界去探索艺术与人生。在欧美博物馆里，陈丹青看到了西方最经典的艺术，达·芬奇、米开朗基罗、拉斐尔，也看到了伦勃朗、普桑。

陈丹青接受采访说："我是画西画的，喜欢整个西方的绘画传统。我到了美国以后，我就很满足，我看到了很多西方艺术精品。可同时这一切会提醒我，就是我来自另外一个传统。"

陈丹青在国外的博物馆里，也意外地看到了中国的绘画传统。他说："我认识中国的山水画，迷恋它，这个过程是在国外发生的。一个是我出国的时候，大量的画册还没有出现，收藏还没有公开；另一个就是，我没有料到美国和欧洲会有这么多中国古典山水画收藏。"

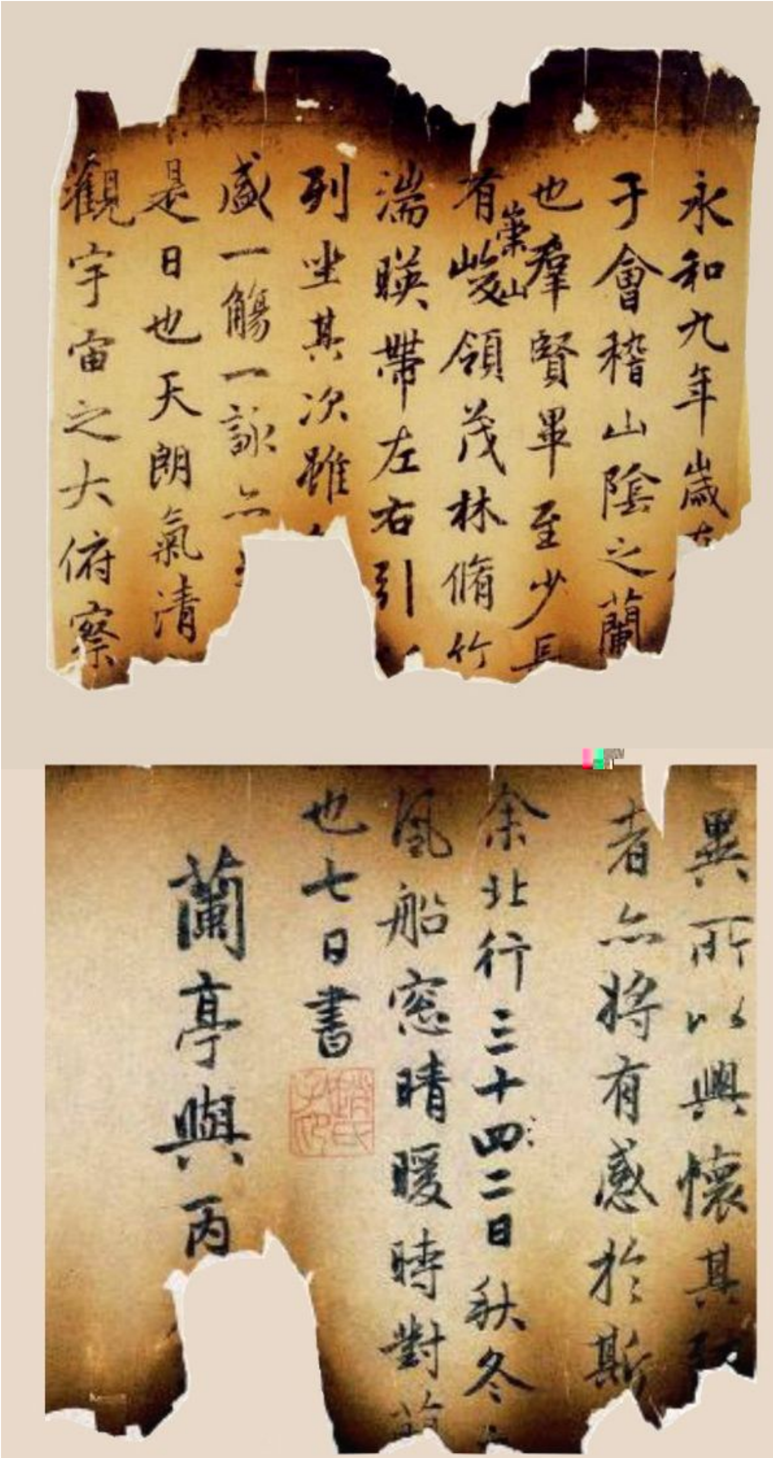
陈丹青第一次在国外博物馆里看到的那批中国古画里，有元代赵孟頫的作品。他后来了解到，自己和赵孟頫、普桑都一样，都是在古代经典作品中，寻找一种自我发展的道路。

北京故宫博物院里，收藏着一幅工笔青绿设色的竹林人物小景：山坡、溪流、竹林。一个中年人披着白色长衫，风度潇洒。那时，他已经位居高官，又为何把自己描绘成一个田园隐士的形象呢？

1254年，赵孟頫出生在中国江南的湖州地区。湖州自古以来富有艺术传统。晋代书法家王羲之、王献之，唐代书法家颜真卿，宋代的文豪苏东坡都曾在此为官。这些人都是中国历史上最伟大的知识分子和艺术家。到了元代，湖州地区出现了八位名誉江南的文化俊杰，赵孟頫便是其中之一。于是，湖州被后人称为元初古典主义的繁荣滋长中心。更有当代学者称其是13世纪中国的佛罗伦萨。



卢浮宫绘画馆高级馆藏研究员 Sylvai n LAVEISSIERE


永和九年歲
于會稽山陰之蘭
也羣賢畢至少長
有崇山峻領茂林脩竹
湍暎帶左右引
列坐其次雖
盛一觴一詠
是日也天朗氣清
觀宇宙之大俯察
異所以興懷其
者亦將有感於斯
余北行三十四日秋冬
風船窗晴暖時對
也七日書
蘭亭興丙

赵孟頫临《兰亭序》残页

13世纪中国发生的最大历史事件就是蒙古人灭了宋朝。很多江南文人把自己看成宋朝遗民，不与蒙古统治者合作。赵孟頫的身份更是复杂，他是宋代皇室宗亲，却应召去元朝政府当官。这个决定，为当时文人所不齿，成为赵孟頫一生的纠结。然而，正是因为当官，使赵孟頫有机会接触到流落在北方的晋唐和北宋书画真迹。他抱着重振古代艺术传统的梦想，一遍又一遍地欣赏、临摹这些古代典范。

陈丹青介绍，赵孟頫每天都要临一遍《兰亭序》。《兰亭序》字数不多，但是中国书法的一个经典。所以他每天要这么弄一弄，意思就是说他要回到他的一个起点，然后再往前走。但我相信他每一次临《兰亭序》都是不一样的。

赵孟頫学习古典，举起了元朝绘画复古的旗帜；普桑崇尚古希腊罗马的古典美，点燃了法国古典主义绘画的火种。前者是中国文人画的宗师，后者被看作“法兰西绘画之父”。他们从各自的传统中悟到怎样的真传？



《掠夺萨宾妇女》，普桑作

让我们跟随法国古典主义绘画的研究员拉万西耶（Sy l v a i n LAVEISSIERE）的指引，在卢浮宫里寻找普桑接受的古代传统。“普桑的《掠夺萨宾妇女》首先是一幅历史画，它讲述了一段历史，罗马的历史学家们记录的历史……

“这幅画来自于一个古老的故事。古罗马人在历史上著名的特洛伊战

争后，来到罗马定居，战士们的婚配就成为首要问题。于是，罗马的建立者罗慕路斯举办了一次庆祝活动，吸引附近的萨宾人来到罗马广场。据说就是在这个广场上，罗慕路斯突然展开了自己披风，看到这个信号，罗马士兵们便猛冲向了萨宾妇女，将她们抢走。这就是我们从画里能看到的故事。”

当时，比普桑更具盛名的画家鲁本斯也描述过抢婚的题材，在《抢劫留西帕斯的女儿》中，鲁本斯表现了一种粗野的个人激情宣泄的瞬间。有人评价这幅画说：“完全跳入女性肉体的海洋，在其中肆无忌惮地游动”。

当时，多数画家借宗教之名，表现欢快世俗的生活方式，其中最有名的就是鲁本斯，他笔下肥硕肉感的妇女让人过目不忘。强烈的运动感，富有想象力的戏剧性情节，给人以一种富丽堂皇、华美欢腾的艺术感受。



《鹊华秋色图》——中国复古运动的扛鼎之作

普桑正好相反，他更为认真、严谨，讲究章法。他从罗马史学家那里寻求创作题材，绘画中的建筑是他对古罗马建筑精心研究后产生的，绘画中的每一个人物造型在古罗马博物馆里都可以找到原形。陈丹青说：“普桑当时迷恋的是古希腊和文艺复兴时期绘画里的均衡感那一部分美学，所以他的造型其实都是从古希腊雕刻和古希腊的瓶画那儿过来的。”

拉万西耶说：“罗慕路斯的红色披风呼应着另一个人物的红色披风，他正躲开冲向妇女的罗马士兵。左边的白马与右边的白马也是一样对应着的。”

因此，这幅画产生了一种效果：虽是暴力掠夺，但是画家没有过分渲染冲突、恐惧和愤怒，只给人一种肃穆的感觉。人物就像浮雕一样凝固着。妇女们大理石般柔嫩的肌肤和战士们黄铜色的肌肉形成鲜明的对照。一切让人感到，这就是一场典型的欧洲古典戏剧。

陈丹青接受采访说：“画画的看画他有一个毛病，他真的不在乎这幅画的题目、故事。我在乎的是，这么多人他怎么放得这么舒服，这么好

看。因为，如果你画画你就会知道，这幅画上要出现比方30个人，可你放得好，就像有100个人一样。你数数其实没有100个人。还有就是主要人物和次要人物，还有背景上的人物，以及这么多人物跟背景之间的关系，这是最难的一件事情，也是最有意思的一件事情。普桑可能给了后代所有人一个经典，就是你要想画这么一个大场面，你怎么把它放进这个方框子里面去，放得好看。普桑构图是最了不起的。”

普桑的古典主义绘画，让人耳目一新。在当时就像来自地中海的一股清新的海风，迅速地让整个欧洲为之一振。甚至影响了欧洲画坛几百年的时间。一个名叫大卫的画家在普桑的感召下，画了另一幅著名的绘画《调停萨宾妇女》。

什么是不应该忘记的？什么是该学习的？古典主义绘画比以往的流派更多的思考人生内涵。

陈丹青说：“如果要在法国历史上，选一个画家跟中国画家对照，普桑是一个对的选择。他对传统、对古典的一种敬意，在这一层面上，特别接近元、明画家的一个立场。就是笔笔要有根据，笔笔要师发古人。”

中国从元代开始，画家们就有意识地公开声明，我自己的画追随的是唐画、宋画。他们以好古、复古、摹古、仿古作为学习绘画和书法理所当然的途径。

赵孟頫的《鹊华秋色图》就是一个师法古人的作品。在画的左边有画家董其昌的题跋：“吴兴此图，兼右丞北苑二画家法。”意思是说赵孟頫这幅画效仿的是唐朝的王维和北宋画家董源。

《鹊华秋色图》画的是一片辽阔的泽地、河水和山脉，右方是华不注山，左边是鹊山。山间林木繁多，疏落散布。有杨树、稚松，还有生长在树木间的凤美草。有的树叶已经脱落，赤黄相间，提醒我们这是秋天。连绵滋生的芦苇，水边轻舟数叶，舟中渔叟正在安静地工作，一片宁静。村人对眼前的美景浑然不觉，只埋头于他们日常的生计，这简直就是中国古人想象的世外桃源。

鹊华二山是深蓝的，中间的小岛是淡蓝的，在汀渚和树叶上所敷的蓝色变化无穷。从鲜红的屋顶起，这暖色逐渐散播到树叶和树干，然后更向外散发，注入所有汀渚之中。事实上，画者在中段设置的水岛，直伸展到画卷的下缘，就像展开的手掌，邀请阅览的人走进他所创造的境界里。

陈丹青介绍说：“但你仔细去看他画的树，当中很多灌木丛，他直接追董源那个传统，董源比他宏幅，比他大气、辽阔。”

董源是北宋时期的山水画家。在传说是董源的几张画上，我们看到了《鹊华秋色图》同样的物象和排列。都是湖光山色，笼罩着云雾水汽这一类江南风光。同样，我们在更早的、传说是王维画的《辋川图》

中，看到的人物、山和房屋与《鹊华秋色图》具有同样的风格。那么，赵孟頫学习前人，又体现了什么样的自我风格呢？陈丹青认为：“他不是那么在乎自然界的细节，而是在乎，在表达这些山水树草的时候，这种笔质墨韵上的变化。真的是跟五代的画比就推进了一大步。”赵孟頫自述：“作画贵有古意，若无古意，虽工无益。”这句话道出了他一直倡导的文化复古运动的真谛。赵孟頫所强调的古意，实际上是对应南宋绘画中的工巧而言。南宋画家的《芙蓉锦鸡图》笔墨色彩繁复，刻画得细致入微；而赵孟頫的《幽篁戴胜图》同样画禽鸟，笔墨却简练的多，让人感到古雅的韵味。陈丹青说：“在赵孟頫那儿，你不要去找自然，你要去找他们对自然的这种态度。他在自然里面看到的是笔墨，看到的是局面。”



文人画之宗——维摹居士图

乾隆非常喜爱《鹊华秋色图》，传说他亲自到济南郊外去寻找画面上的鹊山和华不注山，后来他发现，这两座山距离很远，根本不像画上画得那么近。

赵孟頫（1254- 1322)

字子昂，号松雪，松雪道人，浙江湖州人。宋太祖赵匡胤十一世孙，秦王德芳之裔。宋亡后，归乡闲居，后被程钜夫荐给元世祖忽必烈，忽必烈赞赏其才貌，惊呼为“神仙中人”，他受到新朝礼遇，“荣际王朝，名满四海”。作为一代艺术大家，赵孟頫能诗善文，工书法，通律吕，他被后人视为元代新画风的开创者，获誉“元人冠冕”。其子赵雍、夫人管道升皆能作画，“元四家”之一的王蒙是其外孙。



《秋郊饮马图》，赵孟頫作

在绘画上，他山水、人物、花鸟、竹石、鞍马无所不能；工笔、写意、青绿、水墨，无所不精。作为一位变革转型时期承前启后的大家，赵孟頫提出“作画贵有古意”，扭转了北宋以来古风渐湮的态势，使中国绘画从工艳琐细之风趋于质朴自然，确立了元代绘画的审美标准；强调“云山为师”，注重画家的写实基本功与实践技巧；主张“不假丹青笔，何以写远愁”，以画寄意，深化了绘画的内在功能，强化了文人画的人格趣味。他还认为“书画本来同”，以书入画，使绘画的文人气质更为浓烈。赵孟頫的山水画不但将钩斫和渲淡、丹青和水墨、重墨和重笔、师古和创新，乃至高逸的士夫气息与散逸的文人气息综合于一体，使“游观山水”向“抒情山水”转化；而且使造境与写意、诗意化与书法化在绘画中得到调和，为“元四家”那种逸格文人画的出现，奠定了坚实基础。明人王世贞曾说：“文人画起自东坡，至松雪敞开大门。”

《鹊华秋色图》，描绘济南郊区的鹊山、华不注山及其周围景物，采取平远法构图，笔法潇洒、设色明丽，山石、坡岸等用披麻皴或荷叶皴，山头则用青绿皴染，树木、屋舍等则描画精细，以青、赭、红、绿等多色渲染，富于节奏感，风格古雅俊秀。卷后有明董其昌多次题跋，“兼右丞北苑二家法，有唐人之致，去其纤；有北宋之雄，去其犷。”乾隆皇帝非常欣赏此图，将之收入内府，亲笔题大字“鹊华秋色”于引首，并题跋九则，钤印众多。

赵孟頫在书法史上也占有重要地位。《元史》本传称："孟頫篆籀分隶真行草无不冠绝古今，遂以书名天下"。董其昌认为他的书法直接魏晋。后人将其列入楷书四大家——"颜、柳、欧、赵"。

著有《松雪斋文集》10卷（附外集一卷），今存画作《重江叠嶂图》、《双松平远图》、《鹊华秋色图》、《秋郊饮马图》等。传世书迹有《洛神赋》、《道德经》、《兰亭十一跋》、《四体千字文》等。

（蒙木 编)

作画贵有古意，若无古意，虽工无益。今人但知用笔纤细、傅彩浓艳，便自谓能手，殊不知古意既亏，百病横生，岂可观也？吾所作画似乎简率，然识者知其近古，故以为佳。此可为知者道，不为不知者说也。——赵孟頫陈丹青指出："画山水，我并不是真的要到山水里面去走，一天到晚要坐在山上看，然后我才能画画，不是的。我只要看到前朝的画，我在我的屋子里就能画山水。所以一山、一石、一树、一草，对他们来说是一种笔墨的一个理由。"



《阿卡迪亚牧人》，普桑作

处于不同时空的、不同文化传统的法国画家普桑，也和赵孟頫一样，做着同样的绘画处理。陈丹青说："在普桑那儿也有这个情况，比方说他画的时候，很多背景其实是他假想的一个希腊的背景，然后前景是人物，其实就是很主观的，一切都是经过刻意安排的。"这种刻意安排、

设计、布局同样出现在卢浮宫里普桑的《阿卡迪亚牧人》中，它同时还向世人展现了画家个人的哲学思考。

阿卡迪亚是古代欧洲人心目中的人间天堂，在画面中，我们看到三个年轻的充满生命力的牧羊人和一个女子。他们围在一座坟墓前，目光所及之处，是一块石碑。上面刻着“我在阿卡迪亚”。

拉万西耶接受采访说：“对于这句话有很多种不同的诠释，但所有的看法几乎都包含了同一种观点：即使是在人世间最快乐、繁荣、舒适的地方，所有幸福的所在之处，死亡始终存在，一切都会结束，幸福并非永恒。”

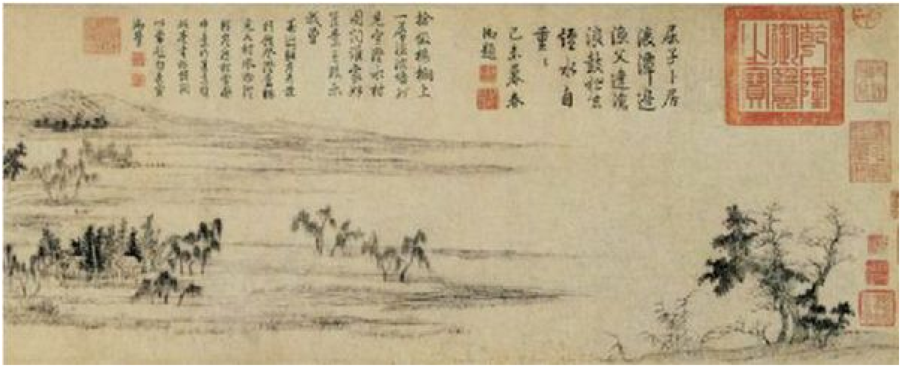
普桑将自己对死亡理性的思考融进了绘画，他在法国任国王首席画家期间享受着豪华的住宅和高薪，但他感觉到失去了绘画的自由，周围尽是嫉妒的目光和暗算，一年多后，他回到罗马，再也没有到过法国。拉万西耶介绍说：“在法国，普桑成为17世纪艺术家们的典范。他们不愿意被看作工匠，他们说，他们也有一些东西要表达，就像诗人在诗歌和戏剧中的表达。”因此画家从当时人们所说的工匠、工人、机械工的身份，变成了知识分子和诗人。

在卢浮宫里的一个天花板上，画了法国的四个历史时期和那个时候最著名的艺术家，我们在上面看到了普桑，画家们的觉醒延续了文艺复兴以来的人性觉醒，这种觉醒带来一个黄金时代，法国艺术从此替代了意大利欧洲艺术中心的地位，而普桑，成为先驱者。陈丹青接受采访说：“他在学意大利文艺复兴艺术的时候，他画出了法国人自己的一个气质，此后法国画家追随他。有了他才有了后来我们知道的法国绘画传统，这就跟赵孟頫的地位很不一样了。到赵孟頫的时候，中国山水画最伟大的时代已经结束了。”

赵孟頫与普桑不同，他面临的是双重困境，一方面是来自背离故朝的指责，另一方面是面对着当时所有的传统价值观都被推翻，又在异族统治下的苦恼。因此，他希望通过自身的努力，进一步回复古代的伟大传统。赵孟頫曾写一首小诗来表明心境：

在山为远志，出山为小草。古语已云然，见事苦不早。平生独往愿，丘壑寄怀抱。

这种对出世的向往与入世的无奈纠结在一起，贯穿着他的一生。在他的《水村图》里，也隐隐显露出来。陈丹青说：“他得找一个出口，这个出口是安全的，同时能够让他忘记痛苦，能够活下去，能够继续做他的创作。”



《水村图》，赵孟頫作



《西斯廷圣母》，拉斐尔作



《路易十三的宣誓》，安格尔作

或出仕改变现状，或隐居揣摩文化真谛，元代文人在动荡的社会变迁里，在赵孟頫的复古主义引领下，自觉体现知识分子的文化觉醒。赵孟頫的绘画标榜复古，扭转了北宋以来古风渐湮的画坛颓势，使绘画从工艳琐细之风转向质朴自然。

诗歌方面，他摒弃了感伤情调的宋词，效法汉晋和唐代的诗体。音乐方面，他上溯中国古琴的缘起，使中国音乐重获生机。他追摹王羲之形成了个人的面貌，被称为赵体楷书。到今天都是书法临摹的范本。可见，赵孟頫提倡的复古涉及艺术形式的各个方面。

中国文人画从赵孟頫始，到董其昌时期发展到一个高峰。成为文人知识分子表达个人情怀的一种方式。这一切都是在赵孟頫所提倡的复古运动中诞生的。

陈丹青接受采访说："我自己是画家我知道，其实你在乎的是前人怎么勾的，然后我能不能像他一样，我能够勾出我自己的样子来。在普桑那儿也有这个情况。"

普桑的古典艺术绘画在法国受到极大推崇，巴黎皇家绘画雕塑学院出现了被称为"普桑主义"的学派。巴黎皇家绘画雕塑学院的一位学生说："对于法国来说，联系法国和意大利的人物是普桑。他出生在法国，却是意大利画家，因为他一生的绝大部分是在意大利度过的。"拉万西耶认为，普桑被奉为法国古典主义绘画的大师，他影响了所谓"学院派"的画家，他一直都是学院中的典范，但他从来都不是学院中真正的老师。

一百多年后，法国青年大卫在皇家绘画雕塑学院学习时，深受普桑的影响。

大卫获得罗马奖学金，像普桑过去一样，从巴黎到罗马，去寻找古代的经典。后来，大卫画下《调停萨宾妇女》，直接沿袭了普桑曾经画过的《掠夺萨宾妇女》的故事，罗马人和他们抢劫来的萨宾妇女生了孩子，萨宾人为报复罗马人发动战争，一边是自己的丈夫和孩子，另一边是自己的兄弟和父亲，妇女们不忍他们之间发生战争，冲出来阻止这场亲人之间的冲突。这种戏剧性的场面充满了人性的感人力量，而大卫更关注的是凝固这一伟大瞬间。画中最震撼的力量来自于人物大理石般的雕塑感，我们在画中仿佛看到古罗马的那些英雄式的雕塑重现。

另一个从"普桑主义"学派走出来的古典大师是安格尔，他同样获得罗马奖学金，并奔向罗马，安格尔最着迷的是文艺复兴时期的画家拉斐尔。《路易十三的宣誓》就是模仿了拉斐尔的《西斯廷圣母》。当时一些评论家对这种模仿的评价是：毫无意义。安格尔为此做出这样的声明："不要以为我对拉斐尔的偏爱会使我成为猴子，何况这是困难的。请问著名的艺术大师，谁不模仿前人？从虚无中创造不出新东西。"

《大宫女》是他的一种大胆尝试。当时，人们指责这幅画的人体比例失调，说背部至少多了三节脊椎骨。同样不合规则的《泉》里，美女

的躯干比正常比例多了至少两个头长。安格尔却说：这样的调整符合他认为的古典的优雅。后人把大卫和安格尔延续普桑古典主义绘画的风格称为新古典主义。

陈丹青在对古今中外的艺术家的琢磨中，形成自己独到的理解，他说直到50岁以后，他才真正理解赵孟頫的追随者，另一位复古大师董其昌。他说："董其昌是一个前卫画家，欧洲人有一句话形容委拉斯贵兹，就是马奈形容的，他说他是画家里的画家，他的画是画给画家看的，画家才能懂他的画。"陈丹青认为，董其昌的山水画，画尽了中国历代山水画的特点，所以他尊称董其昌为：用画来叙述中国美术史的画家。

普桑、大卫、安格尔效法古代，赵孟頫、董其昌临仿古代经典，他们只是整个人类学习传统，从传统中创新这样的文化策略中的一个缩影。

陈丹青最后接受采访说："我最近在哲学家萨伊德的书里发现一个词，叫i nnovate，是创新的拉丁文原义。而它的原义不是指创新，而是指返回和利用过去的资源找到一个新的可能性，或者说回到古希腊、古罗马的一个气氛当中，在这个返回的过程当中，你用你的智慧，你的想象力，你的表现力，这个叫做创新。"

在画家陈丹青面前，一边是赵孟頫、董其昌这些中国大师的画，另一边是普桑、大卫、安格尔这些法国古典大师的作品。一边是从古希腊、古罗马、文艺复兴、古典主义一脉相承的艺术，另一边是中国书画晋唐、宋元明清的水墨精神。我们好奇的是，在这两种绘画传统里，有没有相通的地方呢？

陈丹青表示："艺术是不相通的。如果你在画油画，面前放了一张赵孟頫，它不会对你有帮助。你如果是画山水画的，前面搁一张普桑，对你也没有用的。它是两个系统。你可以说最高境界上它是相通的，但问题是什么叫境界？它是排斥的。完整的一个文化系统其实是排他的。"

生于浪漫——浪漫主义：人性的光辉

本集导引：

◇ 中国：许江 中国美术学院院长

◇ 法国：克里斯朵夫 德拉克洛瓦纪念馆馆长



维纳斯、蒙娜丽莎、让娜·德芙约圣母……这些都是法国卢浮宫博物馆里最著名的女人。她们和爱情、高雅、纯洁、嫉妒、青春、母性等女性角色相关。然而，她算是个例外。这个半裸的女人是革命者。她站在街头战争队伍中最耀眼的地方冲锋陷阵。其作者法国浪漫派画家德拉克洛瓦曾经掷地有声地抛下一句话：“没有极大的冒险就没有美。”

在中国故宫博物院，珍藏着明朝画家徐渭的《墨葡萄》。这些信手拈来的水墨，承载着画家徐渭极端残酷的一生。

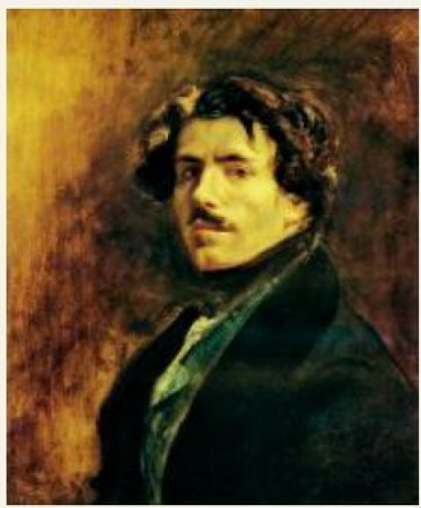
看似随意涂抹的葡萄与卢浮宫里激战的女人相去甚远，为何在两个博物馆历史回望中被同样提起？这两个人和他们的绘画又有着怎样内在的关联？

了解法国的浪漫派绘画，要从法国浪漫派画家德拉克洛瓦的自画像开始。1829年，他画下了心目中的自己。这个人给我们直观感觉是，他长得的确有点浪漫。

后人笔下的明朝画家徐渭，一眼看上去，给人的感觉有些焦虑，带着历尽沧桑的憔悴。德拉克洛瓦和徐渭分别被看作是法国浪漫派绘画和中国明朝浪漫主义的代表。他们犹如两颗明星，没有他们的艺术和精神，这两个宫殿会黯然失色，如同黄昏。为了更好理解这两个迥异的人，让我们从这里开始旅程。

在徐渭曾经生活过的江南——杭州的中国美术学院，画家许江一直想从德拉克洛瓦的作品中寻求一种跨时空的对话。许江接受采访说："中国的晚明浪漫主义代表人物显然是徐渭。法国的浪漫主义代表人物，如果我们要取一个的话，那肯定是德拉克洛瓦。把徐渭跟德拉克洛瓦比，他们有决然不同的地方，这个决然不同恰好是我们两个民族文化表达、文化思考、文化品位的一个深刻的不同。"





青年冒险家——德拉克洛瓦的自我写照

1830年，画家德拉克洛瓦在这张画的正中间画了一个女性，她半裸着，拿着带血的刺刀，后面跟着一群真人大小的人物，街头少年、手工

业者、士兵，拿着枪和大砍刀冲过来，地上倒着一地死尸，鲜血还没有凝固。

有趣的是，画家德拉克洛瓦把自己也画在里面，一个大学生，但看上去更像青年冒险家。这幅作品高两米六、宽三米二，挂在卢浮宫的绘画厅。取材于1830年法国大革命的巷战场面，难道这只是真实再现吗？它的浪漫究竟在哪里？

同样的问题也来自于收藏在北京故宫博物院的徐渭的《墨葡萄》上。这是我们日常见到的葡萄，绘画工具是中国人最熟悉的毛笔、宣纸和水墨。不是专业的人很难看出这样的画有什么特别之处。画家徐渭在左上角写了一首诗，透露出心声：

半生落魄已成翁，独立书斋啸晚风，笔底明珠无处卖，闲抛闲置野藤中。

意思就是说：我的天才被埋没了，太可惜了。难道这仅仅是一次抱怨，什么样的激情和浪漫隐含在其中？

一个是妇女引领的战争，一个是最普通的葡萄。它们的相应之处在哪里？作为德拉克洛瓦的追随者和徐渭的解读者，许江多年来一直在寻找中西方绘画上真正意义的沟通。

在许江的组画《葵园》里，一眼看上去，还是中国人对自然、对未知世界的感伤、孤独和遥望。那么，许江是如何理解浪漫的？他说：“浪漫是指向一种激情，一种率性、率真，一种突破常规，一种革命性的举动。”

在许江看来，绘画里的浪漫是与画家的个性决然相关的，而不是我们平常所理解的卿卿我我、优美的抒情式浪漫。这种对浪漫的解读，正是我们进一步理解德拉克洛瓦和徐渭的关键。

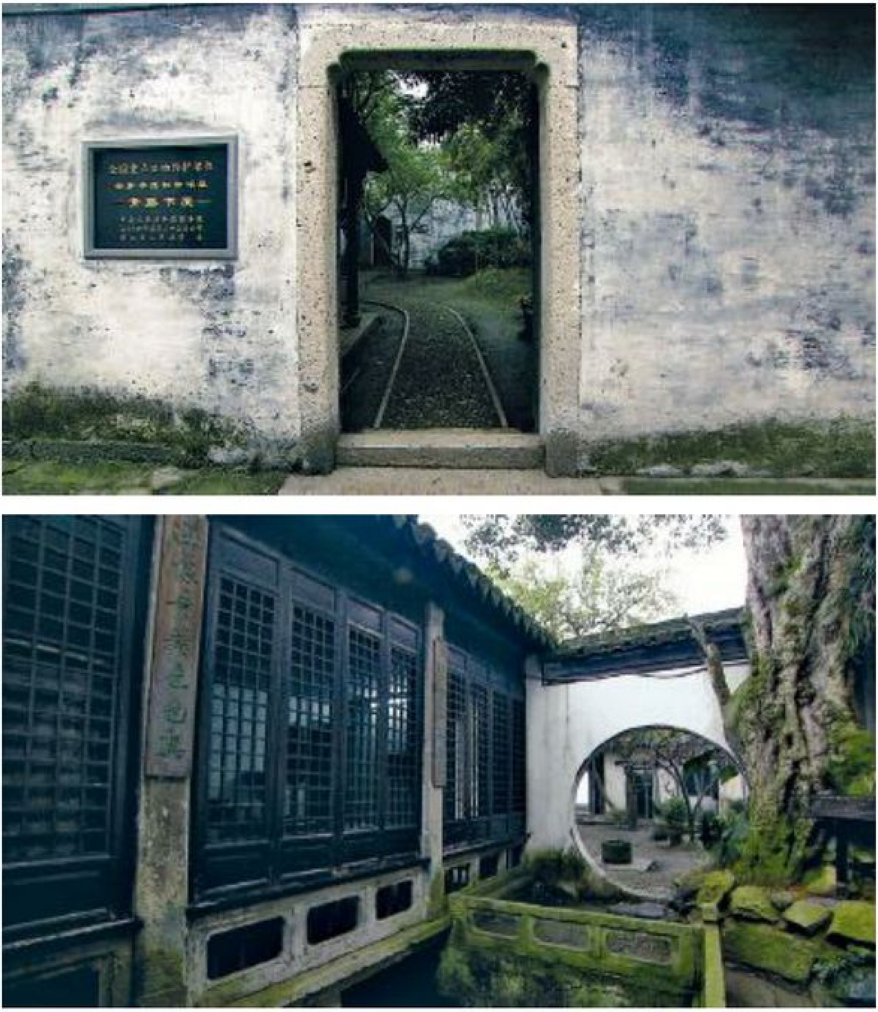


中国美术学院院长 许江

在巴黎市中心小巷的深处，有一座不起眼的建筑，那是德拉克洛瓦的故居。现今成为纪念他的小型博物馆，隶属于卢浮宫。克里斯朵夫馆长多年来研究德拉克洛瓦，他描述了自己对浪漫主义者的印象。他说："他们尝试融入某些个人化的东西，也许作为艺术家有些极端了，也许所有的浪漫主义艺术家都难于相处，因为他们不准时，约会迟到。但是，我们认为这是亲切的、动人的，尽管以浪漫的方式来生活会相当复杂。他们活得可能很悲惨、很紧张，因为他们看到并承担了人世的不幸。"



德拉克洛瓦纪念馆



青藤书屋（徐渭故居）及其内景

克里斯朵夫馆长对浪漫主义者有趣的描绘，让我们回到德拉克洛瓦时代的巴黎。1830年前后，是一个激情燃烧的年代。经过了革命的动荡、帝国的战争以及帝王统治的衰微，法国人日常谈论的话题落在文学改革和艺术创新上。卢梭写下《忏悔录》宣扬着个性解放，女作家乔治桑借自己的作品公开宣称：“婚姻迟早会被废除。一个男人和一个女人既可生儿育女，又不互相束缚对方的自由。”

在法国和整个欧洲，争取自由、个性解放的浪漫主义思潮逐渐形成一种洪流。180年前，一个年轻人曾在巴黎的街道上奔跑。他刚看到一幅画，激动得不能自已。这个西方的年轻人正是德拉克洛瓦，后来他在日记上写道：在我心底有一种潜力，促使我去弥补内心的空虚。如果我

不能像阴阳先生手中的蛇那样激动不已，那就表明我的内心并无所动。

400多年前，中国的江南，一个中年人正在把尖利的武器插向自己的头部，血流满面。这个东方的书生正是徐渭，他用和德拉克洛瓦同样奔放的笔触，来描述自己心灵自由创作的激情与渴望：师心纵横，不傍门户。

仔细品味他们的自我表白，各自用不同的表达方式，却都说出了同一种心声：人要尊重自己心灵的力量，摆脱一些规矩的约束，表达自我真实的情感。

许江说："他们两个人，都是我们讲的中西不同形态的浪漫主义的破局之人。但是他们所破局的方式，他们采用的语言，他们破局之后所带出来的文化现象决然不同。"

德拉克洛瓦的破局是从《梅杜萨之筏》开始的。他在20岁的时候看到它，心灵受到撞击。那一天，他就是看到这幅画，开始在巴黎的大街上不停地奔跑。从此彻底改变一生。

《梅杜萨之筏》取材自一个真实的船难事件。船难发生后，舰长和高官们乘救生艇逃走。一些难民乘木筏在海上漂流了整整13天才得救。这一事件震惊了欧洲社会。画家是籍里柯，他用夸张的造型把他的愤怒画了下来。昏黄的画面上，是一些被恐惧、绝望笼罩着的人，孤帆在寒冷黑暗的海面上呻吟，生命的忍受力达到了极限。突然，天边出现一条船，人们狂呼着，生怕救援船离开。这时，他们把一个人举了起来，关键在这里：被举在人群最高处的求生象征，不再是一个女神，也不是白人英雄，而一个黑人孩子，一个卑微的仆人。张扬出生命高于一切阶级、种族的精神，这无疑是对社会规则的质疑和破坏。当时的法国人把这种精神称作浪漫主义。年轻人德拉克洛瓦暗自发誓，要创作出这样的画来：表达人性最深沉的东西。

漠视规则似乎贯穿了徐渭的一生，从艺术到命运。

某次科举考试上，一个年轻人早早地答好了问卷，无意识地开始在考卷上涂鸦。他在卷子空白处画上自己高中榜首的景象。这个举动触怒了主考官，竟敢在试卷上涂抹的青年学子就是徐渭。



《梅杜萨之筏》（未竟稿），籍里柯作

据说他一生八次考试，连个举人都没考中过。临死时只是一个老秀才。我们可以这样推测，徐渭正是因为没有金榜题名、没有实现当官的人生设想，他的激情和才华才在绘画、书法和文学戏剧，乃至音乐上找到了出口。

同样是画牡丹花，在徐渭的时代，流行着模仿古代的工笔画法和水墨画法，各种画面追求秀润俊逸的笔墨风格。而徐渭的大写意牡丹，从笔触上看，运笔速度很快，一根线条一笔拉下来，一块墨痕直接润染其上。



《牡丹蕉石图》，徐渭作

这不是一个传统意义上的富贵花朵，而是一个激情奔放的牡丹。它们也许正是画家本人的精神世界。徐渭这样的大块墨迹和书法狂草一样的线条并不精致，正应了那句话，粗服蓬发，不掩天姿国色。许江说："这些用墨他是在一个中国绘画的语境当中。它再怎么恣肆汪洋，它再怎么淋漓酣畅，跟那个血淋淋的东西不是一回事，它表现的还是中国人对自然的那样一种淡淡的伤感。而在德拉克洛瓦这里呢，他是把拜伦他们的那种浪漫主义的诗意融在他的绘画语言当中，表现了一个个真实而又沸腾的场面。"

德拉克洛瓦根据浪漫主义诗人拜伦的诗歌创作了《希奥岛屠杀》。描绘了土耳其人对希腊人的杀戮。

德拉克洛瓦和徐渭生活的时代都流行着一种被后世称为浪漫主义的思潮，他们的绘画被称为浪漫主义，也正是由此而来。

徐渭生活在中国晚明社会，一部在市井流行的爱情戏剧《牡丹亭》，成为后来人理解那个时代的密码。这出戏从一个少女的怀春之梦，与情人在牡丹亭约会的故事开始，把当时被社会看作禁忌的男女情爱大胆描写出来，搬上舞台。

在诗歌文学里，人们开始相信，自由表达真情实感和正常的欲望不是什么不道德的事，甚至正是美本身。相反，一味模仿古代的文艺风潮则受到批评。



徐渭因此也曾写下一句尖刻的话：鸟学人言，本性还是鸟。意思是，写诗如果一味模仿前人，学得再像，也不过是鸟学人说话而已，毫无价值。话虽然粗俗，却成了他的文艺宣言，他也正是把这种对生命与创造的观念渗入到书法和绘画里。许江说：“不论是徐渭也好，德拉克洛瓦也好，他们的绘画当中有诗，绘画当中把那种诗意包裹成一个整体，形成了一个我们叫做浪漫主义之浪漫的文化核心。这个他们是相同的。”

在19世纪的法国，和《牡丹亭》一样，另一个爱情故事打动了成千上万的人，雨果的浪漫主义小说《巴黎圣母院》诞生了，很多看过这部小说和电影的中国观众，都曾为主人公吉普赛女郎爱斯美拉达和钟楼怪人伽西莫多的善良与崇高感动过。

雨果的一段话成了这个时代的浪漫主义宣言，他说：“万物中的一切并非都是合乎人情的美,感觉到丑就在美的旁边,畸形靠近着优美,粗俗藏在崇高的背后,善与恶并存,黑暗与光明相共。”

克里斯朵夫介绍，浪漫主义是一场广泛的运动，它从文学中汲取了大量灵感，也吸取了音乐的灵感，比如德拉克洛瓦就是波兰大钢琴家肖邦的好朋友，这确是一场广泛的运动，不仅仅只有绘画，即便我们现在谈的是绘画。

在暴风骤雨的浪漫主义思潮下，德拉克洛瓦一反当时社会主流绘画的古典主义风格，摆脱了稳定的精致的构图模式，呈现出动感十足的画面，使用的色彩也格外生猛和绚丽。创作出一系列感官刺激的景象：抗争命运、直面死亡、异国情调，废墟、地狱、杀戮、鲜血、屠狮、死尸、烈马……

许江为我们解读《萨达那帕勒斯之死》：“德拉克洛瓦的这种红棕色……在红棕色的背后，为了突出红棕色，古绿色做它的对比色陪衬。这样一种表达激情的方式，我们看了以后，我们感觉血管、肌肉在颤动的这样一种色彩，它包含着热泪出来的。所以，应该来说，它是跨越千古的。”

在这里，画面开始沸腾起来，人物开始奔放起来，色彩趋于饱和状态，动感十足，这是苏丹国王的后宫，此时兵临城下，国王下令杀死妻子、骏马和奴仆，以免他们遭受敌人的凌辱，画面内容竟然和中国霸王别姬的故事同出一辙。一把金色的匕首正在刺入美女的胸膛，激情与恐惧交织在一起，似乎下一个时刻，画面上的人物就会失去平衡，跌落、喊叫出声、人仰马翻。而在那个深深的角落里，国王旁观着眼前的一切，他知道死亡也在等着自己。他的眼神如此漠然，仿佛只不过是做了个寻常的梦。这就是德拉克洛瓦的浪漫。



《萨达那帕勒斯之死》，德拉克洛瓦作

许江接着说："在德拉克洛瓦这里，他是画人，画历史，画死亡，画异族的奇观。他是用色彩来歌颂死亡。徐渭在画花鸟大写意时，他是在表现一种生机、生趣。他是用一种墨来表现生命。主题不同，决然拉开。"

徐渭用墨色画了一些和实物既像又不太像的花与水果，偶尔画一些模糊的人影。我们隐约从他运笔的轻、重、徐、疾，蘸墨的干、湿、浓、淡里，感受到他内心的苦闷与欢愉，笔墨的情趣也就是从这些技法变化的瞬间透露出来。有时徐渭还用矾水调墨，营造出墨痕泛滥、淋漓变幻的奇特效果。仔细凝视他的画，我们猜测，这些墨与水所调和出的就是一剂猛药，曾经安抚了他并不快乐的人生。

德拉克洛瓦笔下画的是人与动物。他经常去动物园，却画出了动物园没有的东西。他的朋友这样评价他：他对着猫却画出了老虎。这让我们想起他虚构的那个妇女，《自由引导人民》里的女神，她站在人群里，横冲直撞。似乎下个时刻就会一脚踏空，或者一跃而起，从画面里冲出来，踩到观众的脚上，迎面把观众狠狠地撞倒。原来女神是可以这样画的。

克里斯朵夫说："这幅画震惊了他那时的人们，因为他画了一个寓意性的人物，那位裸露乳房的年轻女子是自由的象征，身处于现实的人物

之中。……寓意性的人物决不会真实存在，没有哪一个革命者像她一样，戴着弗吉尼亚帽子站在中央，身边是现实生活中的工人和资产者。”



《自由引导人民》，德拉克洛瓦作

德拉克洛瓦史无前例地把巴黎平民式的女神摆在革命者中间，让她拿起武器，带上象征摆脱奴役的弗吉尼亚小帽子，衣衫不整，玫瑰红色的脸颊暗示着我们她此时很亢奋，古铜色的肌肤，具有侵略性的肢体，浸染了污渍的长裙……

许江说：“坚挺的乳房，硕壮的体格，这样一个中年妇女，她是中年妇女吗？她其实又是类似神一样的，所以我觉得德拉克洛瓦在这里满怀激情地刻画了一个半神半人的这样一个形象。”

这幅画被冠以宣言式的名字——《自由引导人民》，后来的人已经不在乎画上到底表现的是哪场具体的战斗，总之，它成为法国人争取自由的亢奋剂，女神也就成了人们心中的革命、解放与创造历史。

许江说：“德拉克洛瓦一生有上万件作品留下来，这是很少见的，他终生没有结婚，他也坎坷，但不像徐渭那样。……江南这个地方人杰地灵，它养育了一批天才型的人物。但是命运不给这些天才型的人物一个顺利的人生，徐渭刚刚出生不久，他父亲就去世了。这之后坎坷的命运一直跟随着他，他从来就没有顺利过。”

徐渭幼年丧父，寄人篱下，屡考不中，投靠政治却很失败，曾经一度精神分裂，又失手误杀了妻子，在监狱里绝望地挨过了数年。一系列

世间最冲突的事件不时地光顾这个天才傲物的人。他因此曾经企图自杀，用斧头砍自己，用很长的钉子从耳朵里钉进去，居然不死。

就在绍兴小巷深处，徐渭故居的一段白墙，就像一张白色的纸。一丛芭蕉，几根爬在墙上的青藤，一派窗格，一池绿水。对联上写着“几间东倒西歪屋，一个南腔北调人”。我们仿佛看到一个艺术狂人。在信手涂抹中，把跌宕起伏的情感化成了特有的自嘲。现代中国人说，这是一种浪漫。

许江说：“浓的、淡的、点状的、块面的，这都恰到好处。感觉到中国人的那种细腻的人性和对万事万物的体察。这是中国人的诗意。”



《墨葡萄》，徐渭作

德拉克洛瓦在巴黎市中心附近的一套房子里安度晚年。这个一生独身的男人在日记里这样描绘他的爱情，“巴黎人奔向自己情人的时间，我却围着自己的绘画走来走去。”就在这里，他衰老、生病，说话和动作变得艰难，他把心爱的调色板始终摆放在床头，以便能随时看见它。

克里斯朵夫介绍说：“德拉克洛瓦是独身，他有个管家或者保姆，替他抵挡那些要来打扰他的访客。他确实希望能够全神贯注完成他最后的作品。”晚年时，德拉克洛瓦在卢浮宫阿波罗厅画下一些天顶画，成为他那个时代最有影响力的艺术家。

徐渭将饱经患难、抱负难酬、无可奈何之感抒泄在笔墨中。他在江南绍兴的这个小城里隐居、终老、死去。据说，死前身边唯有一狗与之相伴，床上连一铺席子都没有。那道白色的墙曾经把他最后的时光与纷扰的世界隔开了。



徐文长墓

徐渭（**1521- 1593)**



浙江绍兴人，号天池山人，或署田水月、青藤道人、山阴布衣等别号，诗文、戏剧、书画等各方面均造诣深厚。才名早扬，但屡试不中，曾入胡宗宪幕府。后因胡宗宪“党严嵩”案，一度发狂，作《自为墓志铭》，以至三次自杀，皆不死，精神几近失常，1566年，在发病时杀死继妻张氏，因而下狱。出狱后以卖画为生，但从不为当政官僚作画，常“忍饥月下独徘徊”。郑板桥对他非常敬服，曾刻一印，自称“青藤门下走狗”；近人吴昌硕说：“青藤画中圣，书法逾鲁公。”

他是我国大写意画的宗师，强调“万物贵取影”，“不求形似求生韵”，影响及于八大山人、石涛，直至吴昌硕、陈师曾、齐白石。其写意花鸟，在似与不似之间，皆一挥而就，笔势狂逸，水墨淋漓，气格刚健，很少着色，层次分明，虚实相生，风神独具，与陈淳并称为“青藤”、“白阳”。

他又融跌宕纵横的书法于画中，书画相得益彰。张岱评论说：“今见青藤诸画，离奇超脱，苍劲中姿媚跃出，与其书法奇绝略同。昔人谓摩诘之诗，诗中有画，摩诘之画，画中有诗；余谓青藤之书，书中有画，青藤之画，画中有书。”

他的《墨葡萄》构图奇特，右边的葡萄藤叶密集；而左边却疏落清

爽。葡萄叶被画家用豪放泼辣的水墨技法随意点来，浓淡交错，造成错落生动的气势，再配以晶莹圆润的葡萄。画上行草书写的题诗：“半生落魄已成翁，独立书斋啸晚风。笔底明珠无处卖，闲抛闲掷野藤中。”字势欹斜跌宕。诗书画合一，使看似颇受限制的花鸟画传达出远为深阔的思想容量。该作风格疏放纵恣，丰富的运动轨迹与浓淡、徐疾、大小、干湿、疏密程度各异的笔踪墨韵，无不具备振笔急书的即兴性和不可重复性，呈现出中国绘画中最为强烈的抽象表现主义。

著有《四声猿》、《南词叙录》、《徐文长全集》等；传世画作包括《墨葡萄》、《黄甲图》、《山水人物花鸟》、《牡丹蕉石图》、《墨花》九段卷等。（蒙木 编）

画病，不病在墨轻与重，在生动与不生动耳。——徐渭



《黄甲图》，徐渭作

许江说："奇怪，我每次去青藤书屋都是阴雨天，或者说那段墙本身就带着一种历史的烟云，所以对着那段墙我们好像读到了徐渭的绘画，读到了徐渭绘画当中的那种意境，甚至我们还读到了当年面对这道墙的主人——徐渭本人。他是一个历史上非常重要的，又牵连了我们很多文化�怀的这样一个狂人，也是一个文化巨人。"

一个艺术家的艺术生命远远超过一个时代。徐渭和德拉克洛瓦，这两个天才——两个时代、两个国度的艺术新面貌的创造者，采用不同的方式，对后世绘画，影响深远。

在法国，人们把德拉克洛瓦看作是开启了现代绘画的大师，雷诺阿、塞尚、梵高，这一连串的绘画天才，都受到他的启发和鼓舞。他无意中培育了后来的印象主义和表现主义绘画。

徐渭留下的那些浓的、淡的、看似涂鸦之作，让后人顶礼膜拜。在徐渭死后的60年以后，另一位伟大的画家，八大山人，看了他的画，从此沿着他开创的写意风格走下去。120年以后，扬州八怪的著名画家郑板桥，看了他的画，就刻了一番印，称自己是青藤门下走狗。300多年以后，齐白石对徐渭、石涛、吴昌硕非常热爱，所以他说他也要变成走狗，在三家的门下轮番来过。这就是浪漫的力量。

许江最后说："我们如何在中西这个不同当中，找到它们人性的光辉。然后找准我们中国人自己最根本的东西。让它存活在今天，让它们和我们今天，和我们的内心联系在一起，把它发展起来。"

人间关切——徐悲鸿在中西相遇中的抉择

本集导引人

◇ 中国：朱青生 北京大学艺术学院教授

◇ 法国：Vi ncent PO M AREDE卢浮宫绘画馆馆藏研究主任



《梦特芳丹的回忆》，柯罗作

清晨，空气中弥漫着银色雾霭，笼罩着卢浮宫。这片晨雾同样飘散在卢浮宫中的一幅小画上，把人带回1864年的法国乡村：早晨的巴比松，柯罗笔下“银色的雾”隐去远处的山峰，湖面宽阔平缓，倒映着四周景物，空灵而飘渺。但谁能料到这层银雾，却改变了中国艺术的进程，使原本追求脱俗境界的艺术，在一个时期转为对人间的关切。

当我们缓缓进入这个叫巴比松的小镇时，当卢浮宫遇见紫禁城的艺术探索之路，走到了最后一站。在静静的阳光下，这里向我们传递着一个信息，生活就是艺术，而艺术就在我们生活的这些街道和角落里。巴比松从19世纪起就是一个画家村。100多年后，艺术史学家朱青生来到这里，寻访巴比松画派的印记，寻访巴比松大师柯罗的再传弟子徐悲鸿的艺术之路。这条艺术之路也深深地改变了中国绘画的方向。我们在这最后的一站里，试图思考东方和西方在历史中的相遇和抉择。

《新中国美术六十年》的成就展在中国美术馆举办，主厅中的巨幅油画，基本上延续了欧洲写实的艺术风格。在油画展厅中，摆放着徐悲鸿的塑像。似乎想提示我们，上个世纪的中西方艺术交融。朱青生说："徐悲鸿当年带着国家的嘱托到卢浮宫去吸取改造中国的方法的时候，他是否想到，80年以后，沉寂、超越、优美的中国画变得更切合现实，更为表现生活。"

这种变化是如何发生的？我们先要回到1830年的巴黎。这时大批机械化工厂的出现，使人们从乡村大量涌向城市。正是工业现代化造就了欧洲强国进一步扩张的野心和能量，他们为了掠夺财富和占有市场，把目标瞄准了欧洲以外的地方。

此时，欧洲的艺术家一方面在探索现代精神的革命，另一方面又对失去的传统充满乡愁。1835年，柯罗寻找到巴比松，这个乡村吸引了许多画家，他们离开繁华都市，描绘自然的土地和朴实的生活。这就是"巴比松画派"，这就是法国现实主义绘画的一条支流。他们不热衷于政治和社会的热点事件，而是寻找内心的安宁和对自然的怀想。



寻找对自然的怀想

卢浮宫绘画馆馆藏研究主任Vi ncent PO M AREDE介绍说，对巴比松画派，包括所有在枫丹白露创作过的画家而言，风景画必须如实再现大自然，再现大自然本身的面貌，不能把风景作为历史故事或其他故事的装饰。

朱老师接受采访说："巴比松画派的作品，构成了卢浮宫最后的收场。因为巴比松的作品虽然是写实的，但是它却在回避现代化的现实。因此就如我们透过卢浮宫的宫墙，看出去的却是一片繁华世界。"

1986年12月1日，奥赛博物馆由原先的火车站改建而成。法国政府将柯罗之后直到20世纪初的近代艺术作品，收藏在这里。这里孕育着现代艺术变化的萌芽。



北京大学艺术学院教授 朱青生

塞纳河对岸，卢浮宫作为承载西方传统的古代艺术殿堂，走到巴比松画派，也就走到了写实主义的尽头。然而，为什么当中国艺术家来到这里，求取欧洲的艺术方法时，学习的是那些已经到达尾声的写实技法，而不是去探索正在兴起现代艺术？

北京大学的课堂上，朱青生教授这样讲解近一个世纪前的那场美术变革："到了五四运动的时候，我们的北大教师陈独秀、鲁迅等人，都是极力地推崇艺术要关心现实，关心人民的疾苦，要反对这种脱离现实，超越生活的这种文人士大夫的艺术，那是时代的需要，为了救国图存的话，我们不得不如此，况且还有一个悲天悯人的精神存在。"

北京大学成为这场文化运动的发源地。一场论战开始了。1919年1月15日，新文化运动的领袖陈独秀，在《新青年》上发表文章，倡导以西方的写实主义来改良中国画，尤其是在内忧外患的时代，要重新找回"宋元以后中国艺术中失去了的入世精神"，让"一切思想行为"根植于"现实生活"。那些模仿古人的山水画，在技法上已无可挑剔，但对眼下的现实社会却没有关照，似乎表明中国正在错失工业文明的进程，没能走上现代化的道路。

苦役、饥饿、贫穷、战乱、死亡，催促人们把老旧的封建的全部革命掉。改革派试图吸收西方先进技术，使中国富强起来。"师夷长技以制夷"的思想深深影响着徐悲鸿。在导师康有为的鼓励下，他立志要走出国

门向西方学习。正是康有为的推荐，徐悲鸿被聘为北京大学画法研究会导师。

1918年3月，徐悲鸿和同事们去了一趟紫禁城。这时，乾清门后的内廷里，仍然居住着逊位的末代皇帝一家。但这扇门外，武英殿和文华殿已经对公众开放，它是中国第一座国立博物馆的前身——古物陈列所。徐悲鸿在文华殿看到了千余年来的皇家藏品。那些淡雅的山水追求超脱境界，不问世事，徐悲鸿慨叹，这个15世纪前世界图画第一的国家，如今却衰败至此。他决定要寻找一种关注现实的艺术，激励人心的艺术。他说：“愿与吾同志发奋自振，请从今始。”

一年以后，徐悲鸿漂洋过海，去追寻西方文明的道路。那是以希腊为源头的道路，是现实主义的道路。

1919年5月10日，徐悲鸿到达巴黎，迫切地来到卢浮宫博物馆，从此徐悲鸿成了这里的常客，经常来临摹画作。一个面包，一壶凉水，伴随他从开馆到闭馆一整天的时间。徐悲鸿这样描述卢浮宫中的艺术品：“真是神奇美妙，不可思议。”德拉克洛瓦的《希奥岛屠杀》，甚至让他热泪盈眶。徐悲鸿也非常敬佩柯罗，柯罗的画里，既有高度的写实技巧，又不乏诗意，这是否让来自烟雨江南的徐悲鸿找到了心灵的呼应？

他在卢浮宫里寻找写实的手法，寻找关注现实的态度。徐悲鸿和一批与他志同道合的画家把它们带回了中国。写实主义用严谨的技法呈现明确的主题，这不仅仅是古典的、浪漫的，到了巴比松画派，还有真实的生活。

Vi ncent PO M AREDE介绍说：“写实主义技巧，完全可以出现在学院派画家、新古典主义画家，或浪漫主义画家的作品中。写实主义这个术语仅仅是说，在绘画作品中画家以最准确的方式来再现现实。”



《蒙特的桥》，柯罗作



《橡树林》（局部），卢梭作

徐悲鸿正是带着“五四”时期把艺术根植于现实生活的任务来卢浮宫求学的。他把学习西方的写实技巧看作自己最重要的使命。

欧洲从古希腊起，就把艺术作为对现实和自然的观察分析。到了文艺复兴时，大师们把艺术发挥成一门科学，因为尽可能地与物质世界接近，关切人间就成了西方绘画的一个方向。意大利的卡拉瓦乔关注现实中的人，在惯用的《圣经》故事题材中，他笔下的人物形象却来自农妇和村夫。他的革新影响了荷兰的伦勃朗、维米尔，法国的拉图尔、夏尔丹，直到巴比松的画家们。从希腊到巴比松这漫长的近三千年的作品正是卢浮宫收藏的主要内容。

19世纪的夏天，巴比松仅有的两家客栈，总会住满采风的画家。现在的市政博物馆就曾是其中一家。透过墙上的一幅小画，我们依稀看到了当年画家们饮酒作画的景象。餐桌还是画里的模样；墙壁和橱柜板上都是写生作品；房间里的陈设好似主人刚离开，不久就会回来。窗边的素描画的正是这扇窗外的景致。时光流转，画中的人物早已远去，但那棵树依旧在那片房屋边迎风摇曳。巴比松的画家们就这样描绘着平淡无奇的日常生活。

朱青生说：“巴比松画派似乎进入现实的时候，其实正是在超越和脱离现实，因为他们逃离了城市现代化的文明而走入乡村，去寻找他们内心的安宁和精神上的一种超越。”

但当1919年徐悲鸿满怀救国理想来到法国时，他追寻的并不是安宁的惬意。徐悲鸿在一次茶话会上遇到了柯罗的学生达仰。67岁的达仰很赏识这位25岁的中国留学生，收他做自己的弟子。徐悲鸿每周日都会去达仰的画室。达仰告诉徐悲鸿不要追慕一时的潮流。这也是他的老师柯罗对他的告诫。

素描是西方美术课程中的造型基础，柯罗和所有古典画家一样，注重素描，徐悲鸿也下了很大的功夫学习素描。后来在他试图改造中国传统绘画时，把素描作为重点。写实的造型能直观地表现现实的苦难状况，这也许是写实技法吸引徐悲鸿的缘由。



米勒故居



巴比松的市政博物馆

范曾讲述徐悲鸿的留法生活

1919年，徐悲鸿由政府派到法国去留学。乘坐日本货船的底舱，徐悲鸿到了法国，在巴黎进了徐梁画院学素描，接着考入巴黎美术学校，老师是著名的历史画家弗拉孟。弗拉孟对徐悲鸿素描的功力非常惊异。在学校里，徐悲鸿经常名列前茅。由于国内政局动荡，政府经常拖欠学费，徐悲鸿只有替书店画些插图、散稿，为商店做橱窗布置，得到一些菲薄的报酬来维持生活，继续坚持学习下去。他住在一座六层楼的高顶

阁楼上，而住阁楼的人是不准乘坐电梯的，有时为着一根火柴，也要上下六层楼梯。白天他到学校或博物馆去临画，晚上回家就在小煤油灯下创作。他经常忍饥挨饿，有时在博物馆临画，接连十个小时，一口水也喝不到。欧战之后，旧有的美术馆已逐渐恢复，其中尤以卢浮宫和卢森堡两大美术馆陈列品丰富，徐悲鸿一有空闲便置身其中，流连忘返。

1920年初冬,法国著名雕刻家唐泼忒夫妇举行茶会，徐悲鸿也应邀前往。到会的都是法国著名雕刻家和画家。唐泼忒夫人介绍徐悲鸿给达仰先生。达仰是当时法国著名的写实主义大师，不少青年画家都是他的学生。达仰叫徐悲鸿每星期天到他的画室中去作画。达仰对徐悲鸿的素描提出更高的要求，叫他“务实”，即不追求表面的效果，而要注重事物内在本质；“务确”，即作画要尽精刻微，高度准确；“务大”，即素描必须从整体出发，不能“谨毛而失貌”。同时叫徐悲鸿每次素描以后，一定要默写、追忆对象的特征，然后再和对象相较，并纠正其差错之处。经过这样严格的训练，徐悲鸿的造型能力更加扎实了。他的素描受到法国不少画家如梅尼埃、倍难尔的赞赏。

1921年暮春，巴黎举行全国美展，徐悲鸿去看了一整天。不料，忽降大雪，他着衣单薄，展览室内很冷，回家后以为洗澡可以驱寒，但是还没有洗完，腹部便剧痛。从此，他得了严重的肠胃病，一直没有完全治好。以后经常发病，但他仍旧坚持作画，他说：“胃愈痛就愈要画，画下去就会忘记痛苦。”他曾题画道：“人览吾画，焉知吾之为此，每至痛不支也。”可见徐悲鸿在学习中的坚毅精神。



徐悲鸿自画像

同年夏天，他由法国迁居柏林，因为德国战后，马克贬值，同样的

法郎到德国可以维持比较长的生活开支。在德国常问学于柏林美院院长，有空便到柏林动物园写生。

1922年初春，他复归巴黎，仍就学于达仰先生。徐悲鸿对达仰说："在柏林这几年，作画从未懈怠，而进步很少，是何缘故?"达仰说："务能体会其微，勿施爽利夺目之施，素描必须进一步精描，而油绘人体要认真作分部研究。"徐悲鸿按着这些要求实践，果然收效很大。这一年，徐悲鸿的一幅老妇像，陈列于法国国家美术展览会(即沙龙)，得到画家们的好评。1924年他有佳作《远闻》、《怅望》、《箫声》、《琴课》等问世，并参加了巴黎的美术展览会，引起美术界的注意。1925年徐悲鸿回国，田汉在上海举行"消寒会"，介绍他的作品和文化界会面。三个月以后，他再去巴黎，并赴比利时首都布鲁塞尔临画，十月返法，这一年他作画最多，而且不时创造出精到的作品。

1927年，他游瑞士和意大利，在罗马，饱览了圣保罗寺里的名雕和西斯廷教



徐悲鸿达仰

巴比松的画家，都在日常生活中劳作，比如米勒，除了画画，还要自己下地干活。他和土地连在一起，又和生活苦难连在一起。对于先天下之忧而忧的徐悲鸿而言，这些画正是生活最好的图解。

而对于当时更加新鲜的梵高、马蒂斯、毕加索的艺术，徐悲鸿表现出了排斥的态度。因为他认为这些看不懂的内容不能引起人的共鸣。在救亡图存的责任下，徐悲鸿也许并不理解现代艺术出现的意义。而有人说正是现代艺术使西方精神更为自信和强大，但当时的西方艺术家也未

必自觉到了这一点。

朱青生介绍说：徐悲鸿在国家的危难时刻，要用艺术去救亡图存，因此他们寻找的艺术是一种能够作为武器的艺术，作为工具的艺术。

1928年，徐悲鸿已经回到中国，开始创作《田横五百士》，他想借《史记》中田横宁死不投降的故事，激励人民抗击侵略。徐悲鸿用纯粹的西洋技法，述说着纯粹的中国故事。他把西方写实的素描、透视法和明暗关系，运用在中国的毛笔、宣纸、水墨之间。这给战乱时沉闷的中国带来了新鲜空气。但同时，这种手法在法国已经成为过去式。



《田横五百士》，徐悲鸿作

卢浮宫藏有柯罗29岁（1825年）时的自画像，当时他要离开家乡去意大利游学，父母按照传统，要求他画一张自画像。就是这一年，照相术诞生了，西方的艺术毫无疑问地要走向变化。当柯罗63岁的时候，他的肖像已经能由这种科技发明来留影。照相机提供了更为真实和直接的历史原貌。普通百姓也能留下自己的影像。巴比松和最后的写实画风正在消退。西方的主导艺术正被西方的发明技术取代。许多不太有名的肖像和风景画家改行成了职业摄影师。又一个新的时代即将揭幕。

在巴黎的云影天光之下，印象派诞生了。橘园美术馆里，椭圆形展厅为印象派大师莫奈的八幅睡莲量身定制。在莫奈登峰造极之时，很快，各种风格的现代派又把他送进了博物馆。



上海美术专科学校（1935年）

2009年，也依然有人用原来的方法画画。一位土生土长的巴比松画家正在回味几十年前马拉货车的景象。仿照米勒的一位画家说："当时的劳作要用马车来完成，我想展示本地这方面的情形。这些画是对米勒的延续。"现在这些画大部分是为日本画商提供的文化产品，它成为一种怀念和追忆，不代表艺术的进步。

而另一位来自巴西的画家，却不再用写实的方法，也不再画窗外风景。这是一个向全世界开放的画家村，画家们在这里探求艺术的方向。

朱青生说："法国人，他们不维护他们的传统，他们不保守他们的传统，而且他们要进行现代艺术的革命，把他们伟大的成就送进了博物馆，他们在自己的现实中间却不间断地探索着新的可能。"

卢浮宫现代艺术展，把现代艺术作品摆放在绘画厅内。传统与现代在同一个空间里对话。卢浮宫延续着一种西方艺术的精神，这就是一方面将传统送入博物馆，精心地保存与陈列；一方面又打破已有的深厚传统，不断地创新。这种过程，一步步推动艺术与文化的现代化。

巴比松的艺术成为现代化进程中，对传统的终结。柯罗笔下的乡村田园，今天用中国的眼光看来，又有了新的意味。

朱青生说："柯罗的作品在中国的眼光看来，它有一种特殊的文气和特殊的优美，他的作品既反映了他对自然和真实的尊崇，也反映着他对城市文明和社会现实的逃避。"

在《梦特芳丹的回忆》中，阳光穿过清晨薄雾，水色天光的映照，树影婆娑的幽静温柔，携带着柯罗独特的"银色的雾"，传递出画家在风

景中感受到的情绪：幸福、宁静，又有一丝忧伤。这是柯罗一生梦寐以求的风景画。



在他的墓上，青铜胸像下的调色板，铸着画家的姓名和他经历的岁月。鲜花树丛中，拉雪兹公墓如同一幅柯罗喜爱的风景画。



《群马图》，徐悲鸿作

Vi ncent PO M AREDE介绍说：“欧洲的理论专著说，必须观察大自然，以最写实的方式复制大自然，然后要让情绪发挥作用，要想象出理想的世界。当我们读中国的画论时，中国理论家说的完全一样。”

法国学者所崇仰的中国绘画精神，恰恰是陈独秀、徐悲鸿要颠覆的艺术态度。历史竟戏剧性地互换了角色。“五四”前后，中国传统文化中的方方面面都被当作革命的对象。

回想历史动荡的年代，我们再来看曾让徐悲鸿热泪盈眶的《希奥岛屠杀》和那些他赞叹的作品。触动他心灵的也许并不仅仅只是技法、光影、色彩、比例，更重要的是艺术中渗透的人间关切。

如今，紫禁城成为中国艺术的圣殿。这里收藏着几十件徐悲鸿的国画和书法作品。当23岁的徐悲鸿第一次来到文华殿看画的时候，也许不会想到，他的作品也会入藏这里；当他漂洋过海去寻求艺术之路的时候，也许不会想到，最终入藏的绘画，虽然结合了西洋方法，但却是写意的情境，中国传统式的表达。卢浮宫的收藏走到了巴比松画派，画上了一个句号，而紫禁城选择徐悲鸿，也许是一个新的开始。

朱青生接受采访说：“一方面我们要超越自己伟大的传统而进行新的创造，但是另外一方面，我们还有责任去把自己的传统恢复保存，从中发现有价值的方面，把它发展为全世界人民的共同财富，让它成为今后创造的一个伟大的资源。”

当卢浮宫遇见紫禁城，穿越西亚、埃及、希腊、罗马、中世纪、文艺复兴的辉煌灿烂，来到法国艺术之林。卢浮宫让我们看到了一个伟大的传统，在这个传统的照耀下，西方不断自我更新，创造出现代文明。

当卢浮宫遇见紫禁城，我们体味王羲之、王维、米芾、赵孟頫、倪瓒、董其昌、八大山人……他们呈现着中国艺术的脉络和精髓，与卢浮宫如此不同，但又如此伟大深厚。

今天的博物馆履行着人类文明共享与弘扬的使命。博物馆里保存的只是历史过程中的一些片断，而不是艺术的全部面貌。源头不同、发展历程各异，看待卢浮宫的中国眼光使我们更增对世界文明的深切认识；对待卢浮宫的现代立场激励着中国进行文化复兴。用当代艺术的创造，传承和创新人类的文明。

当卢浮宫遇见紫禁城，是在一个世界里，文化互相解读的机遇。这里正在建造一条文明对话的道路！也在启发通向未来的美好历程。



紫禁城



卢浮宫

心依恋

作词：朱青生 徐欢 王之一

作曲：王之一

演唱：常石磊

制作：陈雨黎

心如风尚待吹起

依如故山云绕依

恋恋意尚浅

因为你我还未相遇

心自从相许之日

情 便有相悦之期

爱 再不能平静

因你我彼此相依

千年 海上天色 万古山陵

总不免风雨来相栖

如今对望深沉 百年如一

却也难舍难分离

Table of Contents

目录
序一
序二
遇见——当卢浮宫遇见紫禁城
逐荡两河——巴别塔的神话是否实存？
永恒天沙——和“坐着的书记官”一起寻访古埃及
典雅千古——希腊女神为何被奉在最高处？
铁血长风——权力与梦想中的古罗马艺术
神圣无上——中世纪圣母像和大唐观音的气质
完美人生——蒙娜丽莎密码
激越内心——伦勃朗和八大山人如何安顿自身？
东西对望——洛可可画风里的东西对望和想象
再造往昔——古典主义：从传统中再造辉煌
生于浪漫——浪漫主义：人性的光辉
人间关切——徐悲鸿在中西相遇中的抉择